

خوشنما میں اور میں اور میں اور

ڈاکٹر حامدی کا شمشیری

نئی حسیت اور عصری اردو شاعری

ڈاکٹر حامدی کاشمیری

جموں اینڈ کشمیر کیڈمی آف آرٹس، کلچر اینڈ لینگویج ریسرچ سوسائٹی

۶۱۹ ۷۵

(جملہ حقوق بحق جموں و کشمیر کلچرل اکیڈمی محفوظ ہیں)

مصنف	ڈاکٹر حامد یوسف کشمیری
تاریخ	۱۹۷۲
تعداد	۵۰۰
طابع	جے کے آفسیٹ پریس دہلی
کاتب	
قیمت	بارہ روپے
ناشر	سکرٹری کلچرل اکیڈمی

انتساب

مسعود اور عسبا کے نام

چہ تماشا ست ز خود رفتہ خویشیت بودن
صورتِ ما شدہ عکس تو در آئینہ ما

(غالب)

پالست

دیگر ز ساینجودی ماصدا مجوی
آوازی از گسین تار خودیم ما
(غالب)

ترتیب

۱۱	شمس الرحمن فاروقی	پیش لفظ
۱۷	حرف حرف	دیباچہ
۲۳	موج نگاہ	پہلا باب
۳۳	سرحد ادراک	دوسرا باب
۹۳	دیدۂ بے خواب	تیسرا باب
۲۹۹		کتابیات
۳۰۹		اشعار

عرضِ ناشر

کارل مارکس سے جب کسی نے قدیم یونانیوں کے تخلیق کردہ ادب کے متعلق پوچھا تھا تو اس نے جواب میں کہا تھا کہ یہ ادب انسان کے کپن کے سہرے سپنوں کی طرح دلاویز اور خوبصورت تو ہے لیکن اس سے آج کے قاری کے تمام ذہنی، جمالیاتی اور روحانی مطالب پورے نہیں ہو سکتے۔ اس بیان سے یہ نتیجہ مستقیماً ہو سکتا ہے کہ مارکس ادب کے کسی دائمی اور پائیدار معیار کا قائل نہ تھا جو ایک ایسی راستے ہے جس پر کافی بحث و تمحیص ہو سکتی ہے۔ لیکن اس بات سے جدید اور قدیم (اگر ایسی اصطلاح استعمال کی جا سکتی ہے) تفاوت شاید انکار نہیں کر سکتے کہ شعریت اور شعرِ فہمی کی نئی نئی تاویلات ممکن ہیں، اور اسی لئے کسی بڑے شاعر یا اچھے شعر کی پسندیدگی کے ارکان ایمان الگ الگ زمانوں میں مختلف ہو سکتے ہیں۔

اردو زبان میں جدید حیثیت کی تحریک اس وقت مئی برس سے پُر خروش وجود کے باوجود ابھی تک تجرباتی دور سے گزر رہی ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اس نے شعر گوئی اور شعرِ فہمی کے معاملے میں کچھ ایسے جمالیاتی ردیوں کا پدجم پھر بلند کیا ہے، جو کوئی نفاہیں تکنیکی حیثیت سے اگر ہم بالکل ہی نیا قرار نہ بھی دیں، پھر بھی ان کے گہنائے ہوئے چہرہ کو از سر نو ضرور منور کیا ہے۔ اور اس بات میں بھی مشکل سے کلام ہو سکتا ہے کہ عصرِ حاضر میں سخنِ سمجنی، نکتہ آفرینی اور تازہ کاری کی سرحدیں اردو میں اسی تحریک کے متاثرین کے ہاتھ وسعت پذیر ہو رہی ہیں۔ میرے کہنے کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ اس رد میں لکھی جانے والی ہر چیز مستند اور مشکور ہے۔ ایسا کسی زمانے بلکہ کسی ایک شاعر

چاہے وہ کتنا ہی عظیم کیوں نہ ہو، اے کے بارے میں ہمیں کہا جاسکتا۔ لیکن یہی کیا کم ہے کہ جس وقت اردو زبان میں ترقی پسند تحریک کا طوفانی دھارا اتر گیا تھا اور فضا میں ایک بے کراں سناٹے کا احساس آ جا کر ہونے لگا تھا۔ اس وقت جدید حیدت نے نہ صرف ذوق کا ذائقہ بدل دیا بلکہ ادبی تحریک کے ارتقاء کی ایک جدلیاتی ضرورت کو بھی پوری ادبی زیر و بم کے ساتھ پورا کیا۔

کلچرل اکادمی کی طرف سے یہ کتاب نئے شعری مزاج کے ریکوگنیشن (Recognition) کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہمارے سببہ مطبوعات میں تحقیق، تشریح، تنقید وغیرہ کے کھاتوں میں مختلف سہل کے نمونے نظر آئیں گے۔ لیکن اس کتاب نے نئے شعری رجحانات سے ہمارے مصافحے کا ایک بالکل استیلائی باب کھول دیا ہے۔ حامدی صاحب کی آراء سے اختلاف ہو سکتا ہے۔ اور ان کے فیصلے کلیتاً مسترد بھی کئے جاسکتے ہیں۔ لیکن یہ کتاب اردو کی ہمعصر شاعری کے نظارے کے لئے ایک ایسا جھروکہ کھول دیتی ہے جس کی کیفیت ذہن کو ایسا ہی بھر پور شاہدہ بخشی ہے جیسا جامع مسجد کے میناروں سے دلی شہر کا نظارہ یا ہری پربت کی کتور پنڈلی سے سری نگر کا منظر بخشا ہے۔ مجھے اس امر کا احساس کرتے ہوئے بڑی مسرت ہو رہی ہے کہ اردو میں یہ اس موضوع پر پہلی تفصیلی کتاب ہے اور اس کے علاوہ ہماری ریاست میں مختلف زبانوں کے ادیب اور ادب کے طالب علم بھی اس کو خود اپنی زبانوں کے تناظر میں کافی دل چسپی کا حامل پائیں گے۔

میں اکادمی کی طرف سے اپنے دوست جناب شمس الرحمن فاروقی کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ انہوں نے اپنی دیگر مصروفیات کے باوجود اس کتاب کا پیش لفظ لکھ کر ہمارا اعتبار بڑھا دیا۔

محمد یوسف ٹینگ
سیکرٹری

شہید گنج، سرینگر
۲۴ نومبر ۱۹۶۶ء

پیش لفظ

نئی شاعری مہل ہے۔ نئی شاعری گم راہ ہے۔ گم راہ گن ہے۔ مغرب سے مستعار ہے۔ نقالی ہے۔ سماجی شعور سے غاری ہے۔ سیاسی ذمہ داری کی منکر ہے۔ یہ مائل الخطاط ذہنوں کی پیداوار ہے۔ اس کی زندگی چاروں کی چاندنی کے بھی برابر نہ ہوگی۔ جدید شاعر برساتی حشرات الارض ہیں۔ یہ اپنی موت آپ مر جائیں گے۔ جدید شاعر زبان و بیان سے نادانق اور فن کی نزاکتوں سے بے بہرہ ہیں۔ ان بے چاروں نے اول فول بکنے کو ہی شاعری سمجھ لیا ہے۔ یہ قابلِ رحم ہیں۔ یہ سزاوارِ نفرین ہیں۔ ہمارے نقادوں کو ایسی باتیں کہتے کم و بیش پندرہ برس ہو رہے ہیں۔ دنیا ان پندرہ برسوں میں کچھ زیادہ تیزی ہی سے بدلتی ہے اور نئی شعریات کی تشکیل، نئے شعری تعین اور عصرِ حاضر سے نئے شعر کے رشتوں کو واضح کرنے کی ہم کے کئی نازل سر بھی ہوئے ہیں۔ کچھ نئے ابعاد بھی سامنے آئے ہیں۔ نکتہ چینی کا ابشار اپنی قوت کھو چکا ہے۔ شعر کا قاری نئی شاعری کو پوری طرح قبول نہیں کر چکا تو کم سے کم اس سے متنفر اور خوف زدہ بھی نہیں ہے، بلکہ اسے تجسس کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ بعض ترقی پسند نقاد و نقادیر و تعین شعری کے لئے اب ایسی زبان استعمال کرنے لگے ہیں جو جدید نقادوں سے متاثر ہے۔ مثلاً اب وہ سماجی معنویت، خود کی معاشرتی ذمہ داری اور سیاسی جوابدہی کے بجائے یا کم سے کم اس کے ساتھ ساتھ استعارہ، پیچیدگی، اظہار اور عظمت سازی کا ذکر کرنے لگے ہیں۔ چنانچہ سردار جعفری نے غالب پر اپنے بعض مضامین میں ان معاملات کو خاصی اہمیت دی ہے اور ادبی منظر میں یہ تبدیلیاں اور بھی وسیع و عریض ہوتی ہیں۔ اگر نئی شاعری اور نئی شعریات کے

فکری پس منظر کا مطالعہ زیادہ وضاحت اور تفصیل سے کیا گیا ہوتا۔ تا حال صرف کچھ ہی مستقل کتابیں
 لکھی گئی ہیں۔ ان میں سے بعض مثلاً رتنی نظم کا سفر (جیلانی کا مران) شہری لسانیات (انیس ناگی)
 ہندوستان میں نایاب نہیں تو کم یاب ہیں۔ شیم جنتی کی قلمی کتاب بیسویں صدی میں جدیدیت
 کی فلسفیانہ بنیادیں ابھی اشاعت کی منتظر رہے۔ اعلیٰ درجے کے مضامین یا مضامین کے مجموعے ضرور
 ملتے ہیں۔ لیکن ہمارے ملک میں ایسی کتاب کا وجود نہ تھا جس میں اگر تمام نہیں تو اکثر مسائل کو یک جا سمجھا
 اور سمجھایا گیا ہو۔ ایسی صورت حال میں حامدی کا شمیری کی یہ کتاب ایک بہت بڑے خلا کو بھرنے کی سعی میں
 مشکور ہے۔ حامدی کا شمیری نے اپنی کتاب میں اردو کی جدید شعری صورت حال کو بڑی خوبی سے
 بین الاقوامی صورت حال سے مربوط کر کے اس بکتے کی وضاحت کی ہے کہ عصر حاضر کا کوئی معاشرہ نہائی
 یا شاندار یکتائی SPLENDID ISOLATION میں زندہ نہیں رہ سکتا۔ حال ہی جاپانی شاعری کا ایک
 مجموعہ شائع ہوا ہے جس میں بعض نئے شعرا کی نظمیں اگر اردو میں ترجمہ کر دی جائیں تو محسوس ہو کہ عباس
 انہریہ بلزج کو مل یا مینہ نیازی یا شہریار کی نظمیں ہیں۔ عادل منہوری نے وجودیت یا سرریزم کا شاید
 نام بھی نہ سنا ہو۔ لیکن وجودیت نے زندگی کے جتنا مسائل کو چھوڑا ہے اور سرریزم نے
 جس طرح فکر کے بجائے پیکر کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ اس کی خوش بوعادل کے کلام میں محسوس
 ہوتی ہے اور مصہور پول کلی (PAUL KLEE) کا قول یاد آتا ہے کہ "جب مشابہت غائب ہو جاتی ہے
 تو میری تصویر ممکن ہو جاتی ہے" یا پول ایوار کا یہ جملہ ذہن میں آتا ہے کہ "مشابہتیں باہم مربوط نہیں ہیں۔
 بلکہ ایک دوسری سے متقارب و متضاد ہیں۔" ہمارے عہد کی ایک مخصوص پہچان یہ ہے کہ کسی
 ایک ملک کی فکری آب و ہوا صرف اس ملک تک محدود نہیں رہ گئی ہے۔ اس صدی کے
 شروع میں جدید مصہوری نے جاپانی مصہوری، افریقیہ کے قبائلی آرٹ اور قدیم جنوبی امریکی سنگ
 تراشی کا اثر قبول کیا۔ شعر کی دنیا میں ایٹ اور لے ٹس نے قدیم ہندوستانی اسرار کی فکر، ازیباؤنڈ
 نے چینی تصورات اور فرانسیسی شعرا نے پرووانسل شاعری کے توسط سے اسلامی روایات کی بازیافت
 کی۔ جوسی پودچی (JOSIPOVICI) کہتا ہے۔ "یہ محض اتفاق نہیں کہ جدیدیت کی پیدائش اور جاپانی مصہوری
 افریقی سنگ تراشی، رومانسک ROMANESQUE مصہوری، مشرق بعید کے
 موسیقاروں کے ساز اور تردد و دروں کی (یعنی پرووانسل) شاعری کی دریافت یا دریافت نو ایک

ہی زمانے اور وقت میں عمل میں آئے۔ ایسی صورت میں ہندوستانی شعرا پر یہ الزام لگانا کہ وہ مغرب
 کی وجودی فیکریا عہدِ حاضر کے انتشار و انحلال سے متاثر ہو کر گویا اپنی روایات سے غداری کو کہتے
 ہیں نامناسب ہوگا۔ جدید شعرا کے اس رویے میں تقلید کو اتنا دخل نہیں ہے، جتنا فیکری آج
 ہوا سے از خود تاثر قبول کرنے کی شاعرانہ جبلت کو ہے۔ اور اگر تقلید کو بھی دخل ہو تو کیا شیب ہے۔
 آخر ترقی پسند تحریک بھی مغربی افکار اور مقدمات کی تقلید کا نتیجہ تھی۔ ورنہ یہ سمجھنا کہ ترقی پسندی وہ
 صحیفہ آسمانی تھا جو سجاد ظہیر، امجد علی، رشید جہاں اور ان کے بعد اختِ حسین ماٹے پوری، احتشام حسین اور
 سردار جعفری پر نازل ہوا، خوش انتقاد ہی اور معصومیت ہو تو ہو۔ لیکن حقیقت پسندی انہیں ہے
 حامی کا شیری کی یہ کتاب اس نکتے کو بخوبی واضح کرتی ہے کہ عصرِ حاضر کی فیکری رسائیوں یا نارسائیوں
 سے جو کچھ اردو کے جدید شعرا نے حاصل کیا ہے وہ اندھی تقلید نہیں بلکہ تخلیقی بازیافت، قیادانہ تجویز
 اور جبلی رد و قبول سے عبارت ہے۔ خود ترقی پسند فکر نے جس طرح بدلتے ہوئے نظریات کا
 اثر قبول کیا ہے۔ اس کی مثال عہدِ حاضر کے سب سے بڑے زندہ ترقی پسند ادبی مفکر ارنسٹ فشر
 کی کتاب "فن کی ضرورت" میں دیکھی جاسکتی ہے۔ یہ وہ کتاب ہے جسے مفکروں اور موافقوں سب نے
 ترقی پسند فکر کا تاریخ میں وہی اہمیت دی ہے جو ادب کی عمومی فیکری تاریخ میں ارسطو کی بوطیقا
 کو حاصل ہے۔ فشر کہتا ہے: "یہ اگرچہ صحیح ہے کہ ایسے طبقے کے لئے جس کی تقدیر یہ ہے کہ وہ دنیا کو بدل
 ڈالے، فن کا اصلی تفاعل سحر سازی نہیں بلکہ بصیرت، افروزی اور ترکیب عمل ہے۔ لیکن یہ بھی اتنا ہی صحیح
 ہے کہ فن کے وجود میں سے جادوگری کا بنیادی عنصر پوری طرح خارج نہیں کیا جاسکتا، کیوں کہ اس خفیف
 سے عنصر کے بغیر جو کہ اس کی ادنیٰ اور اصلی نظرت کا جزو ہے، فن "فن نہیں رہ جاتا۔۔۔ فن ضروری
 ہوتا کہ انسان دنیا کو پہچان سکے اور اسے بدل سکے، لیکن فن اس جادوگری کی وجہ سے بھی ضروری ہے
 جو اس کا جوہر ہے۔" ظاہر ہے کہ ان تفہیمات کے ڈانڈے واگن اور نطشہ سے
 ملتے ہیں۔ واگن نے روحانی فکر کو دو رنگ متاثر کیا اور نطشہ اگرچہ واگن کا نقاد اور نکتہ چین تھا۔ لیکن
 اسے واگن کی عقلی بصیرت تھی کسی اور کو حاصل نہ تھی۔ یہ درست ہے کہ ہمارا زمانہ آتے آتے فن اور
 اعلیٰ الحفص شاعری کے بارے میں لوگ اتنے خوش فہم نہیں رہ گئے ہیں کہ اسے آرنلڈ کی طرح مذہب
 کا بدل سمجھ لیں۔ لیکن نطشہ کی بات آج بھی اتنی ہی درست ہے جتنی کوئی اسی برس پہلے تھی۔ کہ "فن

اس نے ضروری ہے کہ حقیقت ہم کو مار نہ ڈالے۔ "اس طرح جدید اثر کی مفکرارنٹ فشر سے لے کر نطشہ تک جدید شعریات کا سلسلہ قائم ہو جاتا ہے اور یہ ممکن نہیں ہے کہ عصر حاضر کا ذہن ان انقلابی افکار کا اثر قبول نہ کرے۔

جدید شعر کے نظریاتی ڈھانچے کے دو پہلو ہیں اور دونوں ایک دوسرے کے کچھ اس طرح زیورست ہیں کہ انھیں بے آسانی الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ایک پہلو تہذیبی ہے اور دوسرا تخلیقی۔ تہذیبی پہلو یہ ہے کہ شعریات میں کیا کام کرتا ہے اور تخلیقی پہلو یہ ہے کہ کس طرح کام کرتا ہے؟ مشرق و مغرب دونوں میں اس سطر کے زیر اثر پیچھے سوال کا جواب یہ تھا کہ فن حقیقت کی نقل یا نمائندگی یا شکل بندی کرتا ہے۔ اور تخلیقی مسئلے کے بارے میں ہر زمانے کے مفکروں نے یہی کہا کہ فن دراصل فن کار کا اظہار ہے۔ دونوں باتیں ایک دوسری کی نفی کرتی ہیں۔ لیکن اس تضاد کا احساس پہلی بار ہمارے ہی زمانے میں ہوا ہے۔ کیوں کہ فن اگر اشیاء کی نقل کرتا ہے تو پھر فن کار کا اپنا اظہار چہ معنی دارد؟ اس تضاد کو حل کرنے کی کوشش جدید شاعر کو رہیں ہوگی طرح ایک ایسی زبان خلق کرنے کے مسئلے کی طرف لے گئی۔ جس میں الفاظ انلاطونی مفہوم میں یا معنی نہ ہوں بلکہ از خود اپنی ترسیں سر ڈالیں۔ یعنی شاعر اگر فن کار کا اظہار ہے تو پھر وہ اشیاء کی نقل نہیں ہے۔ بلکہ خود ایک شے ہے۔ چناں چہ دیکھئے (DEMYNE) کے نام اپنے مشہور خط میں رہیں ہوکتا ہے۔ "شعری (شعری) ایسی زبان روح سے نکلے گی اور روح کے واسطے ہوگی۔ وہ سب چیزوں کا مجموعہ اور گلہ بستہ ہوگی، خوش بوئیں، آوازیں، رنگ۔ وہ فکر کی کھوٹی پرفکر کو معلق کرے گی اور اس میں سے (معنی) کھینچ نکالے گی۔۔۔۔۔ اسی خط میں رہیں ہو شاعر کو پر دستہ بندی کی طرح دیوتاؤں کی محبوب ترین اور پُر اسرار ترین چیز، یعنی آگ کے تہانے والے سے تشبیہ دیتا ہے۔ حقیقت کی نقل کے نظریے کا رد نطشہ نے یہ دعویٰ کر کے کیا کہ ہر وہ چیز جو کوئی جاسکتی ہے، افسانہ (FICTION) ہوگی۔ اسی لئے پول کلی (PAUL KLEE) کا وہ مشہور قول جو میں نے اوپر نقل کیا کہ جب مشابہت غائب ہو جاتی ہے تو نقویہ ریکل ہو جاتی ہے۔ ہیں دایری کے اس نظریے کی یاد دلاتا ہے کہ شاعر کا کام دیکھنا ہے "دیکھنا" یعنی جو چیزیں ہم دیکھتے ہیں ان کے نام بھلا دینا۔ یہ تمام انتہا پسندانہ سرگرمیاں اسی درجہ سے سقیم اور اب بھی باقی ہیں کہ فن کو نظریہ نقل سے آزاد کر کے اظہار ذات کے تصور کو مستحکم کرنا ضروری تھا۔

ظاہر ہے کہ میں خود ان نظریات کو انتہا پسند نہ کہتا ہوں۔ لیکن میں ان کو بے حد ضروری بڑی حد تک صریح اور نئی شکلیات کی تشکیل کے لئے ناگزیر سمجھتا ہوں۔ فن زندگی کے احساس سے پیدا ہوتا ہے لیکن یہ زندگی کی نقل نہیں ہے، بلکہ اپنی زندگی ہی رکھتا ہے۔ اگر فن کو سراسر زندگی کا تاباں بنا دیا جائے تو وہی صورت پیش آئے گی جو اکثر پیش آتی رہی ہے۔ یعنی نائی، دھوبی، مہتر، دیکھ، ڈاکٹر کی طرح فن کار بھی معاشرے کا ایک کارآمد لیکن بے معنی فرد بن جائے گا۔ پیشہ ور لوگ کارآمد اور ضروری اور اہم ہوتے ہیں۔ لیکن وہ صاحب بصیرت نہیں ہوتے، فن کار پیشہ ور لوگوں کی طرح کارآمد نہیں ہوتا۔ لیکن صاحب بصیرت ہوتا ہے۔ یہ بصیرت اسے تب ہی حاصل ہو سکتی ہے جب وہ خود کو قطریۂ نقل سے پوری طرح نہیں تو بڑی حد تک آزاد کر لے۔

حامدی کا شمیری کی یہ کتاب ان مسائل کو چھیڑتی ہے، کہیں اشارتاً کہیں وضاحتاً۔ تہذیبی پس منظر کے دو سر مسائل، یعنی ہمارے دور میں انسان کی بے چارگی اور بے یقینی، انسان کی خود شک قوت، تخریب کی جدید عہد میں لامحدود میت، نئی سائنس اور نئی ریاضیات کی عطا کردہ بے بھری اور انسان کی بے نامی کا احساس، قوت کی واقفیت اور اس کا غیر معمولی قرب نیک و بد میں امتیاز نہ کر سکنے اور صریح لائحہ عمل کو اختیار نہ کر سکنے کا تذبذب، کائنات میں لاتناہی اسرار کا احساس اور علامتی فکر، ایک بے نام اضطراب اور خوف، یہ ہمارے عہد کے تہذیبی مظاہر ہیں، جن سے ہماری شاعری بھی عبارت ہے۔ حامدی کا شمیری نے جدید حیثیت کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اس لئے انہوں نے اس ذہنی فضا کا تفصیلی ذکر کیا ہے۔ جن میں یہ مظاہر پھیل پھول رہے ہیں۔ فطری حیثیت سے یہ کتاب نہ صرف جدید اور شاعری بلکہ جدید مغربی شاعری کی نقاد اور پس منظر کو سمجھنے میں بہت کارآمد ہوگی۔ کوئی ضروری نہیں کہ ان کی ہر بات سے ہر شخص کو اتفاق ہو، مجھے بھی نہیں ہے لیکن ان کی باتیں انہام اور کجش کے دروازے داکرتی ہیں۔ یہ بڑی بات ہے۔

شمس الرحمن فاروقی

دیباچہ

حرفِ حرف

ہر عہد میں، لاشعوری محرکات کے ساتھ ساتھ، شعوری سطح پر، تہذیبی، معاشرتی اور فکری مسائل شعری حیثیت کو متاثر اور متعین کرتے ہیں، وقت کی رفتار اور عہد بر عہد تبدیلیوں کے نتیجے میں ان مسائل کی اہمیت اور نوعیت میں فرق بھی واقع ہوتا ہے، ہر عہد اپنے تقاضوں کے مطابق عصری شعور کے بعض پہلوؤں اور رجحانات کو نمایاں اہمیت دیتا ہے ان ہی اہم رجحانات کا احساس شاعر کی عصری حیثیت کی تشکیل کرتا ہے چنانچہ ہمارے عہد میں، نئی تبدیلیوں کے پس منظر میں، جو رجحانات اپنی بنیادی اہمیت منوانے میں کامیاب ہوئے ہیں، ان کا احساس نئی حیثیت کی بنیاد فراہم کرتا ہے، زیر نظر کتاب میں نئی حیثیت کے محرکات کی پھان بین اس کے مفہوم کو متعین کرنے، اور عصری شاعری میں اس کے مختلف عناصر کو دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نئی حیثیت کے تعلق سے عصری شاعری کے ان ہی نمونوں کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ جو عصریت سے ماوری ہونے کی قوت بھی رکھتے ہیں۔ یعنی جو تخلیقی آب و تاب رکھتے ہیں

عصریت شعری امکانات کی تحدید نہیں کرتی، اچھی شاعری عصری شعور کی نمائندہ ہونے کے باوجود آنے والے زمانوں میں بھی قابل قبول ہو سکتی ہے۔ اس لئے کہ یہ انسلاکاتی شدت رکھتی ہے، اور اس میں معنی و مفہوم کی نئی نئی جہتیں ابھرتی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شیکسپیر اور غالب کے بعض شعری تصورات آج بھی طلسمی اثر رکھتے ہیں، آری بالڈ میکلیش نے اپنی نظم *Modern Poets* میں ایک بند میں چاند کے استعارے کی مدد سے شاعری میں عصریت اور آفاقیت کے باہمی ارتباط کی طرف اشارہ کیا ہے۔ چاند فضا میں ایک ہی جگہ معلق نظر آنے کے باوجود بلندی کی طرف پرواز کرتا ہے؛

A POEM SHOULD BE MOTIONLESS IN TIME
AS THE MOON CLIMBS

ہمعصر شعرا کی شاعری کی تعین قدر، خاص کر جب کہ ان کا تخلیقی سفر جاری ہو، ہر زمانے میں ایک نازک اور دشوار کام سمجھا گیا ہے یہی وجہ ہے کہ معاصر نقادوں نے اس کام میں ہائفہ ڈال کر جان جو کھوں میں ڈالنے کے بجائے عموماً عافیت کوشش خاموشی اختیار کی ہے۔ عصر حاضر میں بھی، شاید اسی اندیشے کے پیش نظر، عصری شاعری پر باقاعدگی سے کوئی تنقیدی یا تجزیاتی کام نہیں ہوا ہے۔ اس کمی کا احساس کرتے ہوئے میں نے صلے اور ستائش کی تمنا سے بے پرواہ ہو کر، عصری شاعری کا ایک تنقیدی اور تجزیاتی مطالعہ کرنے جسارت کی ہے، یہ مطالعہ عصری کے ان نمونوں پر محیط ہے۔ جو گزشتہ سولہ سترہ برسوں میں منظر عام پر آچکے ہیں،

اگر عمومی حیثیت سے دیکھا جائے تو اردو شاعری میں روایت سے انحراف اور عصریت اور جدیدیت سے ہمکنار ہونے کی شروعات کی نشاندہی میسر آجی اور علقہٴ ارباب ذوق کے شعراء کی شاعری میں کی جاسکتی ہے۔ لیکن زیر نظر کتاب میں، نئی حیثیت کے مخصوص مفہوم کے پیش نظر معاشرت کی حد بندی کر دی گئی ہے، اور ۱۹۵۵ء یا اس کے آس پاس کے زمانے کو اس کا نقطہٴ آغاز قرار دیا گیا ہے۔ چنانچہ ۱۹۵۵ء سے جو شعراء (اس بات سے قطع نظر کہ ذاتی سطح پر ان کی نظریاتی وابستگی یا تعصبات کیا ہیں) نئی حیثیت کی تخلیقی باز آفرینی میں مصروف رہے ہیں ان کی شاعری کو شامل مطالعہ کیا گیا ہے۔ اس مطالعے کے ضمن میں جو تنقیدی اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔ اس کے تشکیلی عناصر کے بارے میں پہلے باب میں اظہار خیال کیا گیا ہے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا۔ ہمارے معاصر شعراء کا تخلیقی سفر ابھی برابر جاری ہے، ظاہر ہے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کے شعری تجربات میں تنوع، گہرائی اور اسرار سی تہہ داری میں وسعت پزیری کو خارج از امکان قرار نہیں دیا جاسکتا، یہ بات نئی شاعری کے پیش روؤں کے لئے (مخصوصاً نئے) اور نو آمدہ شعراء دونوں کے بارے میں مادی طور پر درست ہو سکتی ہے، تاہم نوجوان شعراء کے بارے میں اس توقع کا اظہار کرنا زیادہ بر محل ہوگا۔ اسی لئے، زیادہ تفصیلی اور اور تجزیاتی مطالعہ کے لئے (ان کے مقابلے میں) چند ایسے شعراء کی شاعری کو لیا گیا ہے، جو عصری حیثیت کے بعض امتیازی پہلوؤں کی زیادہ بھرپور انداز سے نمائندگی کرتے ہیں، اور جن کی تخلیقی رفتار اپنی انتہائی

حدوں کو نہیں پہنچتی ہے، بلکہ اس کی ایک سمت معین ہو چکی ہے۔
 واضح رہے، زیر نظر مطالعے میں، عصری شاعری کے تخلیقی کردار کو
 واضح کرنے کے لئے شعراء کے مقابلے میں شاعری کو زیادہ مرکز توجہ بنایا
 گیا ہے، اور قدم قدم پر بطور مثال وافر اقتباسات درج کئے گئے ہیں۔
 اس سے ایک ضمنی فائدہ یہ ہوگا کہ نئی شاعری کے معترضین کو یہ اندازہ
 لگانے میں دشواری نہ ہوگی کہ عصری شاعری موضوع و ہیئت کے اعتبار
 سے بڑی درخیز ہوئی ہے، اور اب یہ دنیا کی دیگر ترقی یافتہ زبانوں کی
 کی شاعری سے آنکھیں ملانے کی طاقت اور اعتماد پیدا کر چکی ہے۔

شاعری کے مختلف نمونوں کے مطالعے کے عمل میں، میں نے شعر کے کلی
 وجود کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے، اور شعراء کے حالات زندگی سے قطع نظر
 صرف شعر کے الفاظ و ہیئت، اور ان کے اندر چھپے ہوئے معانی کی کھوج
 لگانے کی سعی کی ہے، اس عمل میں شعر کا نثری روپ دینے سے احتراز
 کیا گیا ہے، کیونکہ شعر کا نثری روپ ممکن نہیں، البتہ موضوع کے خدو خال
 کو پہچاننے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ دیکھا گیا ہے کہ موضوع تخلیقی
 عمل سے گزرا ہے یا نہیں۔ چونکہ شعر کی توضیح و تفسیر کا کوئی قاعدہ مقرر
 نہیں ہو سکتا۔ اور نہ ہی اس کی کوئی معین تشریح ہو سکتی ہے۔ جس طرح
 ریاضی کے کسی سوال کا ایک ہی حل ہوتا ہے، اس لئے بعض نظموں کی
 جو توضیح یا تجزیہ میں نے کیا ہے، ممکن ہے آپ اس سے متفق نہ ہو پائیں۔
 تاہم مجھے اس کی صمیمیت پر اصرار رہے گا۔ اس لئے کہ وہ میرے ذوق و فکر
 اور ادراک کا نتیجہ ہے۔

میں رحمان راہی اور محمد یوسف ٹینگ کا شکر گزار ہوں، جن سے وقتاً

فوقاً شاعری کے عصری مسائل پر گفتگو کرنے سے میں نے روشنی
لی ہے۔

میں آخر میں ریاستی کلچرل اکیڈمی کے ارباب اختیار، خاص کر اپنے
مشفق سکریٹری جناب محمد یوسف ٹینک کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرض
سمجھتا ہوں۔ جنہوں نے کتاب کو اکادمی کی طرف سے شائع کر کے ادب
نوازی کا ثبوت دیا۔

طویل سفر شوق چہ پرسی کردیں راہ
چوں گرد فردر یخت صد از جبرس ما

(غالب)

حامد ی کا شمیری

۲۵ دسمبر ۱۹۷۳ء

۳۹۶ - جواہر نگر - سری نگر - کشمیر

پہلا باب

موجِ نگاہ

شئیت کے بغیر فن ایک ناممکن الوجود
تصور ہے۔ ایک ایسا شاعر جو تفکر سے کام
نہ لے، ناقابل تصور ہے۔ لیکن ایک ایسی نظم
جو محض فکر سے برآمد کی جائے، ہرگز نظم نہیں
ہو سکتی۔ دلہم لیماں

ہر عہد کا ادبی شعور، اپنے ماقبل کے عہد کے اثرات سے حتی الامکان
نجات حاصل کر کے، اپنے دور کے بدلتے ہوئے حالات سے تشکیل پاتا
ہے، اس لئے ہر عہد کی شاعری اپنی خصوصیات کی بنا پر ایک واضح
انفرادی حیثیت کی حامل ہوتی ہے۔ نئی شاعری کی تعبیر و تشریح اور اس
کی ادبی قدر و قیمت کی تعین کے لئے نقد و نظر کے روایتی معیاروں کے
غیر افادہ ہونے کے پیش نظر، ایک نئے تنقیدی شعور کی ضرورت ایک
فطری امر ہے، واقعہ یہ ہے کہ نئے عہد کے ادبی رویوں اور تخلیقی مزاج
کی پرکھ اسی وقت ممکن ہے جب ایک نئی تنقیدی بصیرت کی روشنی پھیل

جائے، جو بدلتے ہوئے حالات میں ناگزیر ہوتی ہے۔ بقول ایلپیٹ، ہر فرد کی طرح ہر نسل بھی فن پر تفکیر کے لئے تحسین و تنقید کے اپنے مخصوص درجات و معیار کے آتی ہے۔ ارسطو کی بوطیقا میں آرٹ کے جمالیاتی پہلوؤں کی نشاندہی کاروبہ اس عہد کے ادبی مزاج اور جمالیاتی مذاق سے مطابقت کے نتیجے میں پیدا ہوا تھا۔ اور افلاطون کے زمانے کے حکیمانہ اور اخلاقی رویے سے گریز کی مثال فراہم کرتا ہے، اسی طرح سترھویں اور اٹھارویں صدی کی کلاسیکی روایات نے ڈرائیڈن اور جانسن کے اور سکے بند تنقیدی تصورات کو جنم دیا۔ انیسویں صدی کے آغاز میں کولہٹ کی بیوگرافیا لٹریچر نے کلاسیکی دور کی سخت گیر پابندیوں کے خلاف رد عمل کے طور پر ایک نئے رومانوی عہد کے آزاد پسند اور تخیلی رجحانات کی طرف توجہ دلائی، یہ سلسلہ عہد بہ عہد جاری رہا۔ اس سے بعض حلقوں میں گاہے گاہے اظہار کئے گئے اس خیال کی تسخیر ہوتی ہے کہ تخلیق کے دور میں تنقید پیچھے رہ جاتی ہے، واقعہ یہ ہے کہ قابل قدر تخلیقی ادوار میں تنقید بھی اپنے کام میں لگی رہتی ہے، اردو میں تنقید کے محدود سرمائے کے باوجود مختلف ادوار میں، نئے تنقیدی معیار کا رفرما رہے ہیں، انیسویں صدی کے وسط کے بعد، ہندوستان پر انگریزی اقتدار مستحکم ہونے کے نتیجے میں جب ایک طرح کے نشاۃ الثانیہ کا آغاز ہوا، تو آزاد اور حالی کی تنقیدوں نے شاعری کو تصنع اور مبالغہ کی زنجیروں سے آزاد کرانے، اور اسے سادگی سے ہمکنار کرانے کی مساعی کی ۱۹۳۷ء کے بعد ایک طرف تاریخی اور مارکسی نظریے کے علمبرداروں مثلاً اختر حسین رائے پوری، سید اعجاز حسین ممتاز حسین اور سردار جعفری نے ادب میں معاشرتی عوامل، معاشی

ناہمواریوں اور سیاسی انقلاب پسندی کے عناصر کی تلاش کی، اور ادب کو عصری تقاضوں کے مطابق، اپنے عہد کے تہذیبی حالات کی ترجمانی کا منصب عطا کیا۔ تو دوسری طرف فرائیڈین نظریے کے تحت میراجی نے اپنے مضامین (جو اس نظم میں کے عنوان کے تحت شائع ہوئے) میں ہم عصر شاعری کے بعض نمونوں میں لاشعوری محرکات کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ تقسیم وطن کے بعد جب خارجی حالات کی رفتار کی ایک سمت متعین ہونے لگی تو ادیبوں اور فنکاروں نے خارج سے داخل کی طرف مراجعت کی، تو تنقید میں تاثراتی، جمالیاتی، نفسیاتی، معاشرتی اور ترکیبی رجحانات نے نشوونما پانا شروع کیا۔ فراق گورکھپوری، کلیم الدین احمد، اختر انویسی، آل احمد سرور، مجنوں گورکھپوری، رشید احمد صدیقی، حسن عسکری، محمد حسن اور خورشید اسلام اور دوسرے اس سلسلے میں نمایاں اہمیت رکھتے ہیں۔

گذشتہ دس پندرہ برسوں میں جو شعری ادب سامنے آیا ہے وہ اپنی کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے اس قابل ہو گیا ہے کہ اس کی ایک علیحدہ حیثیت تسلیم کی جائے، یعنی اسے ادبی تواریخ میں ایک نئے عہد کی آواز قرار دیا جائے۔ جدید سائنسی عہد میں جب کہ زندگی میں تبدیلیوں کی رفتار بہت تیز ہو گئی ہے، قوموں کی ذہنی اور تہذیبی زندگی میں بدلتے ہوئے حالات کے تحت ٹھہراؤ اور استحکام کی صورت مشکل سے ہی چند برسوں یا زیادہ سے زیادہ ایک دہے تک قائم رہ سکتی ہے، اس لئے قبل اس کے کہ زندگی ہو شر با تبدیلیوں کے ایک نئے اور نادیدہ دور میں قدم رکھے، اور ادبی مزاج دور رس تبدیلیوں سے ہمکنار ہو، یہ ضروری ہے

کہ اس شعری پیداوار کا سنجیدگی سے جائزہ لیا جائے، جو ہمارے عہد کا عطیہ ہے۔ وہ عہد جس میں ہم سالسلے رہے ہیں، اور جس عہد کا ہم شعور رکھتے ہیں۔

صورت حال یہ ہے کہ عصری شاعری کو پرکھنے کے لئے ابھی تک کوئی اہم تنقید نگار سامنے نہیں آیا ہے اور نہ ہی تفہیم و تجزیے کے دائرے کو وسیع کرنے کے لئے تنقیدی اصول سازی کی طرف توجہ کی گئی ہے۔ عملی اور نظریاتی تنقید سے متعلق اکادمی کا مضامین ضرور چھپے ہیں، جو تنقیدی آگہی کے بعض پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان میں آل احمد سرور، شمس الرحمن فاروقی، شمیم حنفی، افتخار جالب، شکیل الرحمان، اختر حسن، انیس ناگی، وزیر آغا، غلیل الرحمن اعظمی، محمود ہاشمی، مغنی تبسم، فضیل جعفری اور وحید اختر کے بعض مضامین اہمیت رکھتے ہیں۔ ایسے ہی مضامین کا ایک مجموعہ جدیدیت کیا ہے کے نام سے چھپ چکا ہے، ان مضامین میں مجموعی طور پر پہلے سے طے شدہ کسی نظریے یا مروجہ اسالیب تنقید کے تحت شعری تخلیقات کا جائزہ لینے کے بجائے ان کے داخلی اجزائے ترکیبی، شخصی محرکات، لاشعوری کیفیات اور عصری حیثیت کے عناصر سے بحث کرنے کا قابل قدر رجحان نمایاں ہے تاہم یہ کوششیں بکھری بکھری سی ہیں۔ اور بیشتر صورتوں میں نقادوں کے انفرادی رویوں کی غماز ہیں، جن میں قدر مشترک کے طور پر چند ایسے اساسی اور منضبط تنقیدی اصولوں کی تلاش و شواہد ہے جو تخلیقی ذہن کی کوئی خاص سمت متعین کرنے اور تفہیم کے کام کو آسان کرنے میں معاون ثابت ہوں۔

سب سے اولین ضرورت اس بات کی ہے کہ ہمارے عہد میں تخلیقی ادب کے پس پردہ جو عصری شعور کارفرما ہے اس کا احاطہ کیا جائے اور پھر

خالص ادبی اصولوں کے تحت اس کی تعین قدر کی جائے۔ اس فریضے سے عہدہ برآ ہونے کے لئے نقاد کے لئے لازمی بات یہ ہے کہ وہ خود بھی اپنے عہد کا عرفان رکھتا ہو۔ اپنے عہد کی اُن تمام بنیادی خصوصیات پر اس کی نظر ہو، جو اس عہد کو ماقبل کے ادوار سے مختلف بناتی ہیں۔ یہ سکہ ہے کہ ہمارے عہد میں حیرت انگیز ترقیات اور برق رفتار تبدیلیوں کے نتیجے میں انسانی شعور ماضی کی اطمینان بخش روایات سے علیحدہ ہو کر ایک شدید آشوب کا شکار ہے، یہ ایک نئی صورت حال ہے، جو نہ صرف فنکاروں کے لئے بلکہ نقادوں کے لئے بھی چیلنج کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس لئے نقاد کو بھی تخلیقی فنکار کے روش بدوش احساساتی اور تجزیاتی سطح پر اس گہرائی کیفیت میں شریک ہونا ہے جس میں جدید معاشرہ گرفتار ہے۔

نئے عہد کی آگہی کا احاطہ کرنے کے لئے دو بنیادی باتوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ اول۔ یہ دور انسانی تاریخ میں حیرت انگیز اور برق رفتار مادی، میکانیکی اور سائنسی ترقی کی بدولت اپنی نظیر نہیں رکھتا، ترقی کی اس رفتار نے ایک ایسی نشوونما کو صورت کو جنم دیا ہے کہ انسان کا صدیوں پرانا ذہنی، نفسیاتی اور معاشرتی ڈھانچہ درہم برہم ہونے لگا ہے، اور وہ خارجی اور داخلی طور پر بے بسی، انتشار، محرومی اور بوجھلاہٹ کا شکار ہو گیا ہے۔ وہ جو اس باختگی کے عالم میں اس طوفانی انقلاب کو دیکھ رہا ہے۔ جس میں زندگی کی لائق احترام قدریں، خس و خاشاک کی طرح بہہ رہی ہیں۔

یہ صورت حال مغربی ممالک میں بے پناہ میکانیکی ترقیات کے تحت شدت اختیار کر چکی ہے۔ ایشیائی ممالک میں بھی بڑے بڑے شہروں میں کچھ تو مغربی میکانیکی تہذیب کے زیر اثر، اور کچھ اس وجہ سے کہ وہاں بھی

مادی اور صنعتی ترقی ہو رہی ہے، یہ صورت حال ٹھوس شکل میں ظاہر ہو رہی ہے۔ ہندوستان میں بھی مہا نکی تہذیب کے اثرات سے معاشرے میں صدیوں کی شیرازہ بند قدروں اور روایات میں انقطاع کا عمل جاری ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ اس عہد میں انسان ذہنی ارتقار کے اس نقطہ عروج پر پہنچ چکا ہے۔ جہاں وہ حیات و کائنات کی تشریح و تعبیر سے متعلق گزشتہ صدیوں کے علوم اور فکر و فلسفہ کی خوش فہمیوں اور خیال طسرازیوں کے جال سے نکل کر، مخلوق کے بیکراں سنائے میں اپنے بے مایہ وجود کی آگہی کا کرب جھیل رہا ہے، خود آگہی کی یہ شدید حالت موجودہ سائنسی تجسس کی پیدہ کردہ ہے، انسان صدیوں کی تہذیبی طمع کاریوں سے نجات پا کر اپنی فطرت کا تمام تر برہنگیوں کے ساتھ مشاہدہ کر رہا ہے۔

شعور کی یہی متشدد اور کمپلکس حالت لمحہ موجودہ کے فنکار کی شخصیت کی تشکیل کرتی ہے، اور اس کا انسانی پہلو اسے زمانی پابندیوں سے آزاد کر کے ازلی اور ابدی حیثیت عطا کرتا ہے۔ اس لئے نئے تنقید نگار کو فنکار کے قدم سے قدم ملا کر عصری شعور کے درشت اسراب سے گزرنا ہے تاکہ وہ اس کے تخلیقی سرچشموں کا سراغ لگائے۔ یاد رہے کہ جس قدر اس کے شعور میں شدت ہوگی۔ اسی قدر وہ نئی شاعری کی روح میں اترنے میں کامیاب ہوگا۔

نئے عہد کی پیچیدہ صورت حال نے انسان کی سائیکی میں بے شمار نئی گریہیں ڈال دی ہیں، اس لئے نئی شاعری کا نفسیاتی کردار۔ جتنا

منایاں اور پیچیدہ آج ہے، پہلے کبھی نہ تھا۔ سی۔ ایم، بورا نے لکھا ہے۔

جدید شاعر کو، جو نفسیاتی انکشاف کے عہد میں رہتا ہے، اور اپنی ذات میں اٹھنے والی نازکی۔ لہجروں کی بڑھتی ہوئی آگہی رکھتا ہے۔ اپنے اسلاف کی نسبت جو سادہ تر اور کم خود آگاہ وقتوں میں رہتے تھے، پوری سچائی کے اظہار کا دشوار تر کام درپیش ہے۔

گزشتہ ادوار میں چونکہ زندگی میں سادگی، ٹھہراؤ اور اعتدال پایا جاتا تھا۔ اس لئے عام طور پر بیانیہ انداز میں فطرت اور معاشرت کے مختلف موضوعات سے متعلق سادہ اور راست شاعری ہو سکتی تھی، یہ صحیح ہے کہ گاہے گاہے سہلٹ، فاسٹ یا دیوان غالب جیسی داخلی تخلیقات بھی معرض وجود میں آتی تھیں، جو یقیناً نفسیاتی توجہ کی متحمل ہیں۔ اور جن کی نفسیاتی توجہیں کی گئی ہیں۔ تاہم یہ تخلیقات استثنائی کی حیثیت رکھتی ہیں۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا موجودہ دور کی پیچیدگی فقید المثال ہے، اور یہ ساری پیچیدگی فنکار کی تقدیر بن چکی ہے، ظاہر ہے فنکار کی داخلیت پسندی میں شدت پیدا ہوئی ہے، جو یقیناً انتہائی سنگین صورت حال ہے، چنانچہ نئی شاعری کے چند موضوعات مثلاً اعصابی تناؤ، جنسی گھٹن، آزار پسندی، احساس تنہائی، مردم بیزاری، خواہش مرگ، تشدد پرستی

شکست خوردگی، ماضی پرستی، وجودیت اور تبدیلی کی خواہش بلاشبہ بنیادی طور پر انسانی نفسیات کے دائرے میں شامل ہیں۔ اس لئے نئی تنقید کے لئے نفسیاتی تحلیل و تجزیہ کے طریقہ کار سے کام لینا نتیجہ خیز اور کارآمد ہو گا۔ ماضی میں افلاطون اور ارسطو کے بعد کورج نے نفسیاتی تنقید سے استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ فرائیڈ کی *The Oedipus Complex*

-Tion of Dreams (۱۹۰۰ء) کی اشاعت کے بعد مغرب اور

مشرق میں تنقیدی نظریے جس گہرائی سے فرائیڈین تصورات سے متاثر ہوئے۔ اس سے نفسیاتی تنقید کی افادیت ظاہر ہوتی ہے، چنانچہ ہربرٹ ریلڈ، لونسٹر لینگ، ایڈمنڈ ولسن نے آرٹ کے نفسیاتی محرکات کی تلاش پر زور دیا ہے، اعلیٰ شاعری ہمیشہ لاشعور کے سید خانوں سے برآمد ہوتی ہے۔ یونگ نے اپنے ایک مقالے *Psychological Literature* میں لکھا ہے :

یہ بات ناقابل انکار ہے کہ شاعر کا نفسیاتی رجحان اس

کی تخلیق کی جڑ اور شاخ میں سرایت کئے ہوئے ہوتا ہے۔

تخلیق فن کا عمل بنیادی طور پر نفسیاتی یا لاشعوری عوامل کا مرکب ہوتا ہے نفسیات نے تخلیق کے پس پردہ کام کرنے والے تخلیقی ذہن کے عناصر ترکیبی کے تجزیے کا کام انجام دے کر تخلیقی عمل کے بعض پراسرار گوشوں کو بے نقاب کیا ہے، اور آرٹ کے توسط سے انسانی فطرت کے رموز کو بہتر طریقے سے سمجھنے میں مدد دی ہے۔ لیکن یہ نفسیاتی طریقہ کار آرٹ کی قدر و قیمت کی

تعمین میں مدد نہیں کرتا۔ کیونکہ بقول ہربرٹ ریڈ، ماہرین نفسیات ادبی قدروں سے بے بہرہ ہوتے ہیں، فرائیڈ انسانی نفسیات کی طبی تشخیص سے علاقہ رکھتا تھا۔ آرٹ کو اس نے بنیادی طور پر ادبی ہوئی جیٹی خواہشات کے اظہار کی ایک ارفع صورت قرار دیا ہے، ظاہر ہے کہ یہ کام نفسیات کے بجائے ادبی تنقید کے دائرے میں آتا ہے، بہر حال، یہ مسلم ہے کہ فرائیڈین طریقے سے آرٹ کے تخلیقی عمل اور اس کے محرکات کی توضیح میں بہت مدد ملتی ہے، فرائیڈ کے بعد اڈلر اور یونگ نے انسانی نفسیات کے چند دوسرے مخفی گوشوں کو بے نقاب کیا۔ اڈلر نے عہد طفلی سے ہی خارجی تہذیبی موانعات کی بنا پر جبلی خواہشوں پر روک لگانے کے نتیجے میں احساس کمتری کا کھونج لگایا۔ جس کا اظہار آرٹ میں ہوتا ہے۔ یونگ نے لاشعور کو خون گشتہ آرزوؤں کا گنجینہ کہنے کے بجائے اسے نسلی یا اجتماعی لاشعور کے ہم پلہ قرار دیا۔ جس میں قدیم زمانے سے انسان کے بیش قیمت تجربات حسّی پیکروں کی صورت میں محفوظ ہیں۔ فنکار لاشعور کے سمندر کی شناساوری کر کے ازلی تجربوں کے درشہوار نکالتا ہے، یونگ نے فرائیڈ کے نظریہ خواب کے آرٹ پر منطبق ہونے سے اس کے حدود و جہ شخصی ہونے کے خطرے کا سدباب کیا۔ اور اس کی اجتماعی اصل پر روشنی ڈالی۔ وہ لکھتا ہے۔

ایک انسان کی حیثیت سے اس کی کیفیات مزاج، ارادہ اور ذاتی مقاصد ہوتے ہیں۔ لیکن ایک فنکار کی حیثیت سے وہ بلند تر معنوں میں ایک "انسان" ہے۔ وہ "اجتماعی انسان" ہے۔ ایک ایسا انسان جو انسانیت کی نفسیاتی زندگی۔ اس کے لاشعور کا حامل

ہوتا ہے اور اس کی تشکیل کرتا ہے۔

جدید عہد میں، یاد رہے، شاعری کا وہی حصہ نفسیاتی تجربے کا متحمل ہوتا ہے، جو داخلی مزاج رکھتا ہو، اچھی شاعری ہمیشہ داخلی مزاج کی حامل ہوتی ہے۔ اس لئے کہ شاعری ایک پراسرار داخلی تخلیقی عمل کے تحت ہی صورت پذیر ہوتی ہے۔ شعری تجربے کا محرک کچھ بھی ہو — خارجی یا داخلی۔ لیکن تخلیقی مراحل سے گزرتے ہوئے اس کی قلب ماہیت ہوتی ہے، کیونکہ شخصیت کے داخلی عناصر اس میں ایک ترکیبی شکل میں نتج بس جاتے ہیں۔ یہ صمیم ہے کہ ماضی میں شاعری کو خارجی اور داخلی شاعری میں تقسیم کیا جاتا تھا، غزل کو داخلی صنف قرار دیا جاتا تھا، اور رزمیہ شاعری، شنوی اور قصیدہ کو خارجی شاعری میں شمار کیا جاتا تھا اقبال، جوش، سیاب اور ساغر نظامی کی قومی شاعری کو خارجی شاعری سمجھا جاتا تھا۔ انگریزی میں بیلڈ، ایپک اور نیچر پوسٹری کو خارجی اور لیرک اور سانیٹ کو داخلی شاعری میں شامل کیا جاتا تھا۔ شاعری کی اس اصناف بندی کی جو بھی جوازیت رہی ہو، جدید عہد میں یہ بے معنی ہو کر رہ گئی ہے۔ اس لئے کہ عالمی سطح پر تیز رفتار تبدیلیوں کے تحت، انسان مجلسی اور اجتماعی نظریوں اور عقیدوں سے منحرف ہو کر ذات میں گم ہو رہا ہے۔ اشتراکی ممالک میں، جہاں زندگی ایک اجتماعی منصوبہ بندی کی پابند ہے، عصر حاضر کا حساس فرد، جدید کا ڈاکٹر ڈاگو سے ظاہر ہوتا ہے۔ داخلی یا شخصی شدت پسندی سے نا آشنا نہیں ہے

سرمایہ دارانہ ملکوں میں یہ صورت حال تو انتہا کو پہنچ چکی ہے، وہاں فرد اجتماعی اداروں سے لا تعلق ہو کر اپنے وجود کی تنہائی اور بے بسی کو شدت سے محسوس کر رہا ہے۔ فرانس کے وجودیت پسندوں مثلاً سارتر اور کامو کے ذہنی سفر کا نقطہ آغاز ہی داغلیت پسندی ہے۔ انہوں نے ایسے افراد کا المیہ پیش کیا ہے۔ جو مذہب، تاریخ، تہذیب اور سماجیات کی قدروں سے فریب شکستہ ہو کر ذات کے بحران میں گرفتار ہیں، اجتماعیت سے گریز اور ذات میں سمٹنے کے یہ رجحانات انیسویں صدی کے آخر میں یورپ میں علامت پرستوں مثلاً بودلیر، ملارمے اور۔ میں بول کے یہاں زیادہ کٹھن شکل اختیار کرتے ہیں اور پھر پہلی جنگ نظیم کے بعد ایڈرا پاؤنڈ، جیوم اور ایلیمٹ کی تخلیقات میں پورے عہد کا مزاج بن جاتے ہیں، ولیٹ الینڈ نہ صرف موجودہ صدی کے تہذیبی دیرانے میں یک حساس فرد کے درد و کرب کی ایک دلگذاز شعری تعبیر ہے بلکہ انیسویں صدی کے اس شعری مزاج سے مراجعت کی ایک مثال بھی ہے جو عام لوگوں کی زبان میں ورڈس ورثہ کی فطرت نگاری یا شیلی کی انقلاب پسندی یا وکٹورین عہد کے مغفیت پسند روئے سے تشکیل پا چکا تھا۔ یہ شاعری اجتماعی قدروں کے قصور کا ایک وضاحتی، بیانیہ اور محرومی افہام ہے۔

سوال یہ ہے کہ شاعر اپنے دیر کے اے دن وقوع پذیر ہونے والے سماجی یا سیاسی حالات سے کیا تعلق رکھتا ہے؟ شاعر بلاشبہ بے حد حساس ہوتا ہے اور ان حالات سے شدید طور پر متاثر ہوتا ہے۔ لیکن صحافت نگاروں یا سیاسی ماہروں کے خلاف، ان حالات

کے فوری رد عمل کا اظہار اس کے دائرہ عمل سے خارج ہے۔ عرب اسرائیلی جنگ، ویتنام کی بمباری، ہندو پاک تصادم، بھینڈی اور احمد آباد کے انسانیت کش واقعات یقیناً ایسے موضوعات ہیں۔ جو شاعر کی شخصیت کو لرزہ بر اندام کر سکتے ہیں لیکن ان موضوعات کا فوری شعری اظہار تخلیقی عمل سے اتنا ہی غیر متعلق ہے جتنا کہ بعض دیگر ملکی معاملات مثلاً پنج سالہ پلان یا فیملی پلاننگ پر شعر کہنا۔ لیکن جلد بازی میں یہ نتیجہ نکالنا کہ نئی شاعری قومی مسائل سے چشم پوشی کرتی ہے۔ اور منفی رجحانات کی حامل ہے، شعری کردار سے اپنی ناواقفیت کو ظاہر کرنا ہے۔ اس نوع کی تنقید فوری طور پر بعض غلط فہمیوں کو راہ دے سکتی ہے، لیکن یہ زیادہ دیر تک شعری کردار کی اصلیت پر پردہ نہیں ڈال سکتی۔ شاعر معاشرے کا ایک زندہ باشعور اور حساس فرد ہے جہاں کہیں وہ خیر اور انسانیت کی قوتوں اور حسن و جمال کے تابناک عناصر کو پامال ہوتے ہوئے دیکھتا ہے، وہ بے چین ہو اٹھتا ہے۔ اور اپنی درد مندی، اضطراب اور احتجاج کا اظہار کرتا ہے، یہی وجہ ہے کہ شیکسپیر، گوٹے اور غالب کی تخلیقات خیر اور شر کے باہمی تصادم میں خیر کی قوتوں کی پامالی کے نتیجے میں نقش فریادی، بن کر سامنے آتی ہیں۔ یہ تو بہر حال وہ فنکار ہیں، جن کے مثبت انسانی رویے میں اختلاف یا شبہ کی کوئی گنجائش ہی نہیں، تاہم ایسے نام بھی (مثلاً سولفٹ ہیں، جن کے ذہن و احساس پر کابلیت اور قنوطیت حاوی رہی اور جنہیں روشنی کی ایک کرن بھی نظر نہ آئی۔ لیکن غور سے دیکھئے تو ان کے یہاں بھی شعور کے تاریک سمندر میں نور کی ایک موج تہہ نشین نظر آئے گی۔

حالیہ برسوں میں نئے شاعروں کے یہاں محرومی یا سیت اور انتشار کا مسلسل اظہار بنیادی طور پر ان کے منفی رجحانات کے بجائے، زندگی، معاشرہ، تہذیب اور اخلاق سے ان کے ناقابل شکست رشتے، اور اسے برقرار رکھنے کے رجحانات کی نمایندگی کرتا ہے، حق تو یہ ہے کہ نئی شاعری ایک جگر خراش نوحہ ہے۔ جو اس المناک صورت حال کا پیدہ کردہ ہے جس سے نئے شاعر دوچار ہیں، اس صورت حال میں مایوسی اور محرومی کی آواز کو منفی رجحان یا شکست خوردگی یا رجعت پرستی سے منسوب نہیں کیا جاسکتا نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ ذاتی ترجمیمات اور تعصبات سے بلند ہو کر یہ دیکھے کہ شاعر نے اپنے عہد کے واقعات و حادثات کو پوری آگہی اور دردمندی سے داخلی شخصیت میں جذب کر لیا ہے، اور ان کی تخلیقی باز آفرینی کی ہے، شاعر جب اس عمل میں کامیاب ہوتا ہے تو اس کے تخلیقی ڈھانچے اور اور خارجی واقعات میں کوئی رشتہ یا مماثلت باقی نہیں رہے گی، فنکار کی تخلیق خارجی واقعیت کی تصویر سونے کے بجائے ایک نئی داخلی واقعیت کو پیش کرتی ہے۔ یہ داخلی واقعیت خالصتاً فنکارانہ واقعیت ہوتی ہے، جو کسی واقعاتی مشابہت کے توسط سے نہیں، بلکہ ایک بے نام طلسمی اثر کے تحت قاری کو متاثر کرتی ہے۔

اس نظرے کی رو سے شعری تخلیق کی خالصتاً سماجی پس منظر کے تحت قدر و قیمت متعین کرنے کا عمل غیر مفید ہے، پچھلے ادوار میں سماجی پس منظر کی تشریح پر اتنا زور دیا جاتا رہا کہ تخلیق کا ادبی یا جمالیاتی پہلو ثانوی درجہ حاصل کر گیا۔ عموماً یہ دیکھنے کی کوشش کی جاتی تھی کہ شاعر نے سماجی یا سیاسی واقعات کو اپنی شاعری میں کس حد تک جگہ دی ہے۔ تعجب کی بات یہ ہے

کہ ایسے واقعات کا محض بیان ہی شاعرانہ حیثیت کو منوانے کے لئے کافی سمجھا جاتا تھا، نئی تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ شاعری میں سماجی پس منظر یا عصری شعور کے ذکر محض کو غیر ضروری قرار دے۔ اور اس کے بجائے اس کی تخلیقی بازیافت پر زور دے، نئے شعراء میں ایسے شعراء کی تعداد بھی خاصی ہے جو عصری آگہی سے متصف ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں، اور ان کے کلام میں عصری تجربات مثلاً احساس تنہائی کا اظہار بھی ملتا ہے۔ لیکن ان کی شاعرانہ حیثیت گزشتہ دور کے ایسے شاعروں سے بلند قرار نہیں دی جاسکتی جو مزدور، کسان یا صبح و شام پر ایک رواں منظوم تبصرہ کرتے تھے، یا سماجی واقعات کے پارے میں اپنی معلومات کو منظم کرتے تھے اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ اپنی شاعری میں عصری شعور کی تعمیلی بازیافت نہیں کر پائے ہیں۔

اس لئے نئی تنقید شاعر سے ہرگز یہ مطالبہ نہیں کرتی کہ وہ اپنی نظم کو سیاسی واقعات کی کھٹونی بنائے۔ اس کے برعکس وہ برابر اس امر پر زور دیتی ہے کہ آرٹ بہر حال حقیقت سے گریز کا عمل ہے۔ شعری تجربہ داخلی شخصیت کی سایہ آلود فضا میں انتہائی پراسرار طریقے سے جذبہ، احساسات اور وجدان کے ناقابل فہم ترکیبی عمل کے نتیجے میں اپنی خارجی ہیئت کی صورت گری کرتا ہے، یہ حد درجہ غیر معروضی، متناقض اور مبہم ہوتا ہے، اور بنیادی طور پر استعاراتی، علامتی اور آرکائیو کیل کردار رکھتا ہے۔ یہ کئی مشابہتوں اور مغائر توں کو ایک وحدت میں منسلک کرتا ہے۔ ظاہر ہے یہ توضیحی اور منطقی انداز سے لا تعلق ہو گا۔ جو نثر کی خصوصیت ہو تو ہو لیکن شعر سے اس کا کوئی علاقہ نہیں، نئی حیثیت کی شعری بازیافت

کے لئے شاعر کو لامحالہ ایک ایسے پیرایہ اظہار کی تخلیق کرنا پڑتی ہے، جو نہ صرف اس کے مختلف ابعاد کو گرفت میں لائے، بلکہ جو اس کا تخلیقی اظہار ہو۔ ظاہر ہے یہ پیرایہ اظہار روایتی لفظ و بیان کی دیواروں کو منہدم کر کے تجربہ پسندی کی نئی راہیں کھول دے گا، شعر کی خارجی ہیئت کی تشکیل کا انحصار شاعر کے داخلی تجربے کی نوعیت پر ہوتا ہے، پس داخلی تجربے میں جتنی پیچیدگی اور شدت ہوگی۔ اظہار میں اتنی ہی پیچیدگی اور مشکل پسندی ہوگی۔ غالب کے داخلی تجربات کی تہہ داری اور پیچیدگی اُن کے اسلوب کی مشکل پسندی اور ابہام پر دال ہے۔ لیکن حالی جن کا ذہن سادہ تھا۔ عام فہم اور سیدھے سادھے اسلوب کے مالک ہے ایلٹ نے جدید شاعری کی پیچیدگی اور ابہام کو ناگزیر قرار دیا ہے کیونکہ ہماری تہذیب زیادہ تنوع اور پیچیدگی پر محیط ہے؟ ایلٹ سے پہلے سمبالزم، میٹرم، الیمپریٹنزم اور سرولیزم کے علمبرداروں نے اسلوب کی پیچیدگی کو تجربے کی پیچیدگی قرار دیا ہے۔

نئی شعری تخلیق کا مطالعہ کرتے ہوئے اس کے اجزائے ترکیبی کا الگ الگ تجربہ کرنا بھی شاید درست نہ ہو۔ کیونکہ اس میں تجربے کو شعوری طور پر کسی طے شدہ ہیئت یا پیکر میں ڈھالنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا یہاں پیکر یا علامت تجربے کا جز ہی نہیں، بلکہ خود تجربہ ہے۔ اس لئے تجربے کو کلی حیثیت سے زیر بحث لایا جائے گا۔ شاعر کو تجربے کے مؤثر اظہار کے لئے مروجہ یا روایتی میڈیم سے دست بردار ہونا پڑتا ہے۔ الفاظ محض کثرت استعمال سے فرسودہ اور بے معنی نہیں ہوتے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ وقت گزر چکا ہے، اور ان میں سے تجربہ باقی کردار

کی ادائیگی کی صلاحیت باقی نہیں رہی ہے۔ پوپ اور ڈرامیڈن کا پوٹشک ڈکشن رومانوی شعرا مثلاً وردس ورنتھ کے لئے بیکار ہو گیا۔ لکھنوی شعرا کے الفاظ اور محاورے آزاد اور حالی کے لئے کھوٹ سکے ثابت ہوئے اسی طرح نئے شاعر کے لئے اقبال، جوش، سرواجپری اور فیض کے الفاظ کو کام میں لانے کا مطلب یہ ہے کہ شاعر تخلیق کے بجائے محض نقائی کرتا ہے۔

اس سے یہ نتیجہ بھی برآمد ہوتا ہے کہ روایتی اصناف کو جدید شعری تجربوں کے لئے وسیلہ اظہار بنانے کا عمل مصنوعی اور غیر فطری ہو گا عام طور پر کہا جاتا ہے کہ روایتی اصناف میں وہی صنفیں (مثلاً قصیدہ) فرسودہ ہو جاتی ہیں جو تخلیقی امکانات سے محروم ہو گئی ہوں۔ غزل جیسی پرانی صنف کے بارے میں حالی اور کلیم الدین احمد کی مخالفانہ تنقیدوں کے باوجود، کئی نئے نقادوں کا رویہ سرپرستانہ رہا ہے، دلیل یہ دہی جاتی ہے کہ نئی غزل نئی امیجری اور نئے الفاظ سے اپنی ہیئت کی تشکیل کرتی ہے، لیکن تجربے اور ہیئت کے باہمی تعلق کی ناگزیریت کو ذہن میں رکھ کر ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نیا شعری تجربہ جو عصر حاضر کے ذہنی انتشار اور نفسیاتی بحران کا زائیدہ ہے، ایک نپے تلے، متوازن، ہم آہنگ، ایک بحر اور ردیف و قافیہ سے آراستہ صنف سے مطابقت پیدا کر سکتا ہے؟ لامحالہ غزل کی مجموعی حیثیت کو تسلیم کرنے کے بجائے اس کے ہر شعر کو ایک علیحدہ اور خود مکتفی وجود قرار دینا پڑے گا۔

ہر نئے دور کی شاعری روایتی نظریہ رکھنے والوں کو حیرت اور پریشانی میں ڈال دیتی ہے اور وہ تفہیم کے مسئلے کھڑا کرتے ہیں، پھر

شاعری میں ابلاغ کا مسئلہ ان ہی حضرات کا پیدا کیا ہوا ہے، جن کے ذوق کی تربیت پرانے شعری نمونوں اور تنقیدی معیاروں کے زیر اثر ہوئی ہے یہ لوگ آرٹ کو حقیقی زندگی سے براہ راست منسلک کرنے کے روادار رہتے ہیں، اور اس کے غیر حقیقی اور غیر استدلالی کردار سے ذہنی مطابقت پیدا کرنے میں ناکام رہتے ہیں، حقیقت یہ ہے کہ تعلیم کا مسئلہ اس وقت تک تسلیم نہیں کیا جاسکتا، جب تک باشعور قارئین کی تعداد گھٹتے گھٹتے صفر نہیں رہ جاتی، لیکن جب تک انسانی ذہن کی عہد بہ عہد ارتقائی رفتار قائم رہے گی۔ شاعری کو سمجھنے والے (خواہ وہ شاعر ہی کیوں نہ ہوں) بھی پیدا ہوتے رہیں گے یہی وہ لوگ ہونگے جو پتھروں کے شہر میں نازک حیثیت کے حامل ہوں گے۔

نیا شاعر شعر کو ایک مکمل اکائی کی حیثیت سے تخلیق کرتا ہے۔ گرد و پیش کی دنیا سے وابستہ ایک غلامی شخصیت سے خلق ہونے کے باوجود شعری تخلیق اپنی گرد و پیش کی دنیا سے قطعی مختلف ہوتی ہے۔ یہ یا ایک نئی کائنات ہے جو تخلیق ہوئی ہے۔ اس نو دریافت شدہ غومختار کائنات کو پہلے سے موجود کائنات سے واضح زمانی یا مکانی رشتوں کی تلاش کرنا سعی نامشکور ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ

Graham Hough کے لفظوں میں "نظم سے پیچھے

ہٹ کر اس کے تخلیق کار کا معاملہ کرنا غیر متعلق یا ناجائز یا دونوں قرار دیا جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شعری تخلیق کو شاعر کی آپ بیتی کہنا یا سمجھنا، اس کی تعین قدر میں گم رہی کا باعث ہو سکتا ہے اس امر کی طرف ایلیمپٹ نے بعض رومانوی شعراء مثلاً میٹلی کا حوالہ دیتے ہوئے، شاعری

میں کسی کے ذاتی دکھ درد یا خوشی کے اظہار کو غیر شاعرانہ فعل قرار دیا ہے
 اسی لئے انہوں نے - *Tradition and Individual Talent* -
 میں آرٹ کے غیر شخصیتی کردار پر زور دیا۔ فنی تخلیق
 اپنی آزاد، خود مختار اور خود مکتفی حیثیت پر اصرار کرتی ہے، اور ایک آزاد
 مطالعے، تشخیص اور تنقید کا مطالعہ کرتی ہے، طریقہ یہ ہے کہ نقاد، فنی تخلیق
 کے الفاظ، استعاروں، علامتوں اور موسیقیانہ عنصر جن سے خارجی ہیئت
 متشکل ہوتی ہے، پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کرے، اور لفظوں کی امکانی شدت
 اور انسلاکاتی امکانات سے مفہیم کی سایہ آلود تہوں میں اترنے کی کوشش
 کرے، ہو سکتا ہے کہ اس کے خالق کے ذاتی یا معاشرتی حالات، اس کے
 دئے ہوئے حواشی یا ڈائری کے اوراق، اس کے محرکات کی توضیح، اور
 اس کی تفہیم میں آسانی پیدا کریں لیکن ان *elements* کی حیثیت بہر حال
 ضمنی ہوگی۔ اصل حیثیت تو شعری تخلیق کو حاصل ہے، جو اپنے داخلی شعری
 اصولوں کی پابندی کرتے ہوئے منہمک شہود پر آتی ہے، اس کے الفاظ، اور
 صرف الفاظ ہی امکانی انسلاکات سے قاری کو تخیل کی پراسرار دنیا میں
 لے جاتے ہیں۔ ایک نیم روشن، نیم تاریک فضا، جہاں سرسراتے سائے
 اپنی بے نام سرگوشیوں سے کچھ نہ کہتے ہوئے بھی بہت کچھ کہہ جاتے ہیں اور
 قاری کے احساس میں رد عمل کے کئی سلسلے حرکت میں آ جاتے ہیں، شاعر
 کو وہ واضح خیال پیش نہیں کرتا یا بقول رچرڈس "شعر سے کوئی علم حاصل
 نہیں ہوتا" پھر بھی یہ ہماری شخصیت کو ایک پراسرار طریقے سے متاثر کر کے
 اجنبی حقیقتوں کا انکشاف کرتا ہے۔ ظاہر ہے شعری تخلیق کے الفاظ روز مرہ
 زبان میں یا نثر میں استعمال ہونے والے الفاظ یا لغات کے الفاظ کی مانند

جامد اور استدلالی منہاجیم کے پابند نہیں ہوتے۔

یہ تجسذ یا قی مطالعہ نقاد کو بہت مدت تک شخصی تعصبات، ترجیحات اور نظریات کو تخلیق پر لادنے سے روکتا ہے، اور تخلیق کے پوشیدہ اور ہتھ در ہتھ اسرار کی بازیافت کے تجسس خیز عمل میں اس کی ناقذانہ حیثیت کو تقویت دیتا ہے۔ اگر نقاد اقبال کے یہاں محض اسلامی فکر یا فیض کے کلام میں اس شے کی رجائیت کو ترجیحی انداز میں پیش کرے تو یاد رکھنا چاہئے کہ وہ اپنے نظرِ ریات یا معتقدات کو اچھلنے کا خواہش مند ہے۔

اس تنقیدی اسلوب کے بارے میں، بعض لوگوں کے اس اعتراض میں کہ تجربہ خیزی کی بنیاد پر یہ تعین قدر میں معاون نہیں ہو سکتا کوئی وزن باقی نہیں رہتا۔ جب ہم تنقیدی عمل کے تخلیقی امکانات کو نظر میں رکھتے ہیں۔ نقاد اعلیٰ ادب کا نہ صرف رچا ہوا شعور رکھتا ہے، بلکہ اس کی پرکھ کی صلاحیتوں سے بھی متصف ہوتا ہے۔ یہ ادب دائمی گہرائی اور ہتھ در ہتھ داری رکھتا ہے، نیا نقاد شری تخلیق کی سایہ آلود ہتھ در ہتھ داریوں میں اتر کر اس کی قدر و قیمت سے بھی واقف ہو جاتا ہے۔ اور دوسروں کو بھی اپنے تجربے میں شریک کرتا ہے، یہ صحیح ہے کہ وہ "پیش نظر تخلیق" پر اپنی ساری توجہ مرکوز کرتا ہے۔ لیکن بعض صورتوں میں، اس حقیقت کا اعتراف کرتے ہوئے کہ زبان بھی ایک تاریخی روایت کا درجہ رکھتی ہے وہ الفاظ کے تاریخی، دیومالائی یا معاشرتی پس منظر کی واقفیت کو غیر ضروری قرار نہیں کرتا۔ اس ضمن میں ایلیٹ کی مثال سامنے کی ہے، جو الفاظ کے وسیع تاریخی، مذہبی، اساطیری اور تمدنی پس منظر کی معلومات کی

واقعیت کا اتنا اظہار کرتی ہے۔ اس صورت میں، بہر حال، اگر تنقید کے
 اس رجحان کی سرحدیں کچھ اور رجحانات، مثلاً سماجی یا تاریخی رجحانات
 سے جا ملتی ہیں۔ تو کسی تردد یا تاثر کی بات نہیں۔ کیونکہ ان کی حیثیت
 ثانوی ہوگی۔ اور بنیادی حیثیت تو ان ادبی اصولوں کو حاصل رہے گی
 جو شعری تخلیق میں منہ کرتے ہیں۔ اور اس کی تعین قدر کا معیار فراہم
 کرتے ہیں۔

دوسرا باب

سرحد اور اک

اور جب میں نے اپنے آپ کو پی لیا

اور زلزلوں نے ہلایا —

میری پہلی تولد شدہ سرزمین کو

میں جاگ اٹھی، تو بیٹا تھی۔

انگ بوہگ بانمان

ہر عہد کے خارجی حالات و واقعات فنکار کے ذہنی اور نفسیاتی
خفاقیوں کی تعمیر و تہذیب کر کے اس کی شخصیت میں ایک منفرد حس اور اک
کی تشکیل کرتے ہیں، فنکار اس حس اور اک کے مطابق اپنے شخصی رد عمل
اور ذہنی رویوں کو متعین کرتا ہے۔ یہی خاصیت مستحکم ہو کر اس کی
انفرادیت کی ضامن ہو جاتی ہے، اور اسے دوسرے فنکاروں سے مختلف
بنادیتی ہے۔ انفرادیت کا یہ شعور فنکاروں میں بہت گہرا ہوتا ہے۔ یہ
شعور انہیں ماحول کی جبریت سے آزاد کر کے، فعال، حرکی اور توانا
قوت میں تبدیل کرتا ہے، واقعہ یہ ہے کہ اگر وہ انفرادیت کا اتنا

گہرا اور قومی شعور نہ رکھتے تو نہ صرف وہ ماحول یا حالات کے اثرات کی صحافتی ترسیل کا ایک خودکار آلہ بن کر رہ جاتے بلکہ فن کے تنوع کے امکانات بھی تاریک ہو جاتے، فنکار ماحول سے لامحالہ متاثر ہو جاتا ہے، لیکن وہ ماحول سے مطابقت، مغائرت یا مراجعت کرنے میں اپنی آزادی کو قائم رکھ سکتا ہے۔

پہلے دور میں فنکاروں نے انفرادی رویوں کو برقرار رکھنے کے باوجود، اس دور کے چند بنیادی یا حادی رجحانات کی عکاسی کی ہے۔ اور ماقبل کے عہد کے رجحانات سے انحراف کیا ہے۔ اس فطری عمل سے تنقیدی احتساب میں یہ آسانی پیدا ہوتی ہے کہ ہم مختلف ادوار کا ان کی بنیادی خصوصیات، اور رجحانات کے تناظر میں الگ الگ یا تقابلی انداز میں محاکمہ کر سکتے ہیں اور کسی خاص دور کے شاعرانہ ذہن کو اس دور کے پس منظر میں بھی سمجھ سکتے ہیں۔ لہذا یہ بات یہ ہے کہ ماحول فنکار کے شعوری برتاؤ کو ہی متعین نہیں کرتا بلکہ اس کے لاشعوری جہیزات کی حد بندی کرتے ہیں۔ یعنی اہم مسئلہ ادا کرتا ہے۔ ایک متناقض صورت حال یہ ہے کہ اس کے انفرادی عمل اور رد عمل میں بنیادی تبدیلی واقع ہوئے بغیر ہی اس کے عمل اندر رد عمل کے سلسلے غیر محسوس طریقے سے ماحول کے اثرات سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ دراصل ماحول اور انفرادیت کی دو متضاد قوتوں کے اعلیٰ سطح پر خالصتاً شخصی انعام سے آرمے کی تخلیق ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ سولہویں صدی میں شیکسپیئر اور ساموئل جانسن کے مختلف شعری رویوں کے باوجود ان کی تحریروں میں اس جہد کی فکری اور منطوقاتی قیاس قدر مشترک

کی حیثیت رکھتی ہے، اسی طرح رومانی عہد میں ورڈس ورت
 مشہلی، کیٹس اور بائرن طبی اور انفرادی خصائص کے باوصف،
 اپنے عہد کے رومانی رجحانات کی نمائندگی کرتے ہیں۔

فنگر کا ذہن اتنا بالیدہ، توانا اور دررس ہوتا ہے کہ گرد

پیش کی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر محیط ہو کر اپنے عہد کی بنیادی

سچائیوں کا شعور حاصل کرتا ہے، بعینہ موجودہ دور کی شاعری میں،

حیثیت کے مختلف پہلوؤں کی جلوہ گری ایک قدرتی امر ہے، ان

پہلوؤں یا خصوصیات کی چھان بین اور ان کی تعین قدر کرنے سے

قبل یہ ضروری ہے کہ نئی حیثیت ہے، جو نظام جسم میں ایک رد عمل

کے طور پر پیدا ہو کر انسان کو اپنی اور گرد و پیش کی آگاہی عطا کرتی

ہے۔ یہ آگاہی کیسے پیدا ہوتی ہے؟ اس سوال کے جواب کے لئے

انسانی ذہن کی ماہیت، ساخت اور اس کی کارکردگی کو سمجھنے کی

ضرورت ہے، مختصراً یہ عرض کیا جاسکتا ہے کہ ذہن ٹھوس شے نہیں

رکتا ہے۔ (منہج بلاشبہ ایک ٹھوس مادے سے عبارت ہے) حالانکہ

جسم ٹھوس مادے کی ایک شکل ہے۔ جسم اور ذہن کی ماہیت کے اس

تضاد کے باوصف دونوں کے باہمی رشتے اور عمل اور رد عمل

کے طریق کار پر ایک نظر ڈالنا مفید مطلب ہو گا۔ انیسویں صدی

سے مادی نظریے کے سرور پانے پر جسم اور ذہن کی مادی اصل پر

زور دیا جانے لگا اور دونوں کے تعلق کو تسلیم کیا جانے لگا۔ جسم

ذہن دونوں ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں اور ایک

دوسرے سے اثر پذیر بھی، کوئی بھی جسمانی حالت ذہن پر اثر ڈالتی

ہے۔ یہ آگاہی کیسے پیدا ہوتی ہے؟ اس سوال کے جواب کے لئے

ہے، مثلاً کسی نشہ آور چیز کے استعمال سے ذہنی حالت میں تغیر رونما ہوتا ہے۔ اور خارجی حقیقت کی قلب ماہیت ہوتی دکھائی دیتی ہے مثلاً ایک انسان کے بجائے دو نظر آتے ہیں۔ گویا ذہن میں مختلف خیالات خلق ہوتے ہیں۔ یہ ذہنی وقوعے ہیں۔ جنہیں حواس سے پہچانا نہیں جا سکتا۔ لیکن جو شعوری طور پر محسوس کئے جا سکتے ہیں۔ اسی طرح ذہن بھی جسم پر اثر انداز ہوتا ہے۔ مثلاً کوئی ڈراؤنا خواب یا خوف جسم پر تشنج کی کیفیت طاری کر سکتا ہے، اور چہرے کا رنگ فق ہو جاتا ہے جسم اور ذہن ایک دوسرے پر لاتعداد طریقوں سے اثر انداز ہوتے ہیں۔ جسم کے ساتھ ذہن کے اس ناقابل شکست رشتے کی توثیق سے ذہن کی پراسراریت کی کھوج لگانے میں آسانی ہوئی ہے۔ پرانے زمانے میں ذہن و شعور کے بارے میں قدیم الہامی اور وحی تصورات کی شکست نے اس کام کو زیادہ آسان بنا دیا ہے۔ سائنسی تلاش و تحقیق نے مادہ اور اس کے متنوع مظاہر کی اہمیت کو واضح کیا۔ ذہن کو مادے کی ایک شکل قرار دے کر یہ منطقی نتیجہ نکالنا سہل ہو گیا کہ مادے کی یہ شکل صدیوں کی ارتقائی سفر کے بعد مؤثر، متشدد اور کمپلکس صورت اختیار کر گئی ہے۔ اور ایک ایسا وقت بھی آیا جب یہ اپنی آگہی پیدا کرنے کی حیرت انگیز صلاحیت سے متصف ہو گئی، یعنی انسان خود اپنی ذہنی کیفیات سے آگاہ ہو گیا۔ چنانچہ مادے کی یہی آگہی شعور کہلاتی ہے۔

شعور کی ساخت اور پرداخت اور اس کے طریق کار کو کئی سطحوں پہچانا جا سکتا ہے۔ سب سے پہلے ہم یہ دیکھیں گے کہ اس کے حیاتیاتی

عوامل کیا ہیں، ہمارے جسم کے حسی اعضاء میں سے کوئی عضو کسی خارجی واقعے سے متاثر ہوتا ہے، اور اس میں تاثر کو برقی مقناطیس کی لہروں کی صورت میں اعصاب کے ذریعے مغز تک ارسال کرتا ہے، مغز اس میں فوری رد عمل کے طور پر مزید تبدیلیاں کر کے، اسے رنگوں، آوازوں، ذائقوں اور غرضوں یا حیرت، غصہ، غم و عافہ اور محبت کے جذبات کی صورت میں دیکھتا ہے یا محسوس کرتا ہے۔ سر جیمز جینز نے لکھا ہے کہ "اس عمل سے باری باری تاثرات اور خیالات خلق ہوتے ہیں۔" مثال کے طور پر اگر انسان کی انگلیاں دھکتے کوئلے سے چھو جائیں۔ تو جلن کا فوری احساس اعصاب کے ذریعے مغز تک پہنچتا ہے۔ اور مغز کے نازک اور پیچیدہ اعصاب میں ایک قسم کا انتشار پیدا کرتا ہے، یہ انتشار شعور کی کیفیت کو جنم دیتا ہے، جس سے آدمی محسوس کرتا ہے کہ اُس نے آگ کو چھو لیا ہے اور جلن کا یہ احساس ایک ذہنی وقوع کا باعث بنتا ہے۔

اس سے واضح ہوتا ہے کہ خارجی حالات انسانی جسم اور جسم کی حسی قوتوں پر اثر انداز ہو کر انسانی شعور کو متعین کرنے میں بنیادی رول ادا کرتے ہیں، یہ بات شعور کی سماجی اصل کو بھی واضح کرتی ہے۔ انسان عہد طفولیت سے ہی دوسرے انسانوں کے اعمال اور جذبات کے مظاہر سے متاثر ہوتا ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ غارت کے حالات کی نوعیت بھی انسانی شعور کی حالت کا تعین کرتی ہے، اگر غارتی حالات تشدد اور القاب باغریز

ہیں۔ تو انسانی شعور بھی سچیدہ خصائص کا حامل ہوتا ہے، تاہم جدید نفسیاتی تحقیقات کے مطابق یہ نظریہ حتمی نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اس سے ذہن کی حد بندی ہوتی ہے۔ یعنی اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ذہن اپنی اصل اور نمونہ کے لئے محض خارجی حالات کا پابند ہوتا ہے۔ حالانکہ ایسا نہیں ہے فرائیڈ اور یونگ نے تخلیقی ذہن کو شعور کی حد بندیوں سے آزاد کر کے اسے لاشعور کی ناویدہ اور بکیراں وسعتوں سے ہمکنار دیکھا ہے۔

فرائیڈ نے خاص طور پر ذہن کی ساخت اور اس کے طرز عمل کو اپنے مطالعے اور تشخیص کا موضوع بنایا۔ اس نے انکشاف کیا کہ شعور ذہن کا ایک چھوٹا سا حصہ ہے، جو بظاہر انسان کے طرز عمل اور طرز فکر کو متعین کرتا ہے لیکن اصلیت یہ ہے کہ انسان کے طرز عمل کو جہاں شعوری محرکات متعین کرتے ہیں۔ لاشعوری محرکات کا بھی اس میں بڑا دخل رہتا ہے، فرائیڈ نے واضح کیا ہے کہ شعور اور لاشعور ذہنی ڈھانچے کے دو پہلو ہیں۔ اور یہ دونوں پہلو بنیادی جبلتوں کے اظہار کے وسیلے ہیں۔ اس نے ایڈ، ایگو اور سپر ایگو کی اصطلاحوں سے ذہن کی کارکردگی پر روشنی ڈالی ہے۔ ایڈ لاشعوری قوت ہے، جو قدیم الاصل وحشی اور طاقت ور ہے۔ اور بنیادی جبلتوں کی مظہر ہے یہ ان تمام تہذیبی اور معاشرتی اصولوں اور ضابطوں سے لاتعلق ہے۔ جو شعور کی تشکیل کرتے ہیں اور انسان کی سماجی حیثیت کے ضامن ہوتے ہیں یہ اضافی قدریں اسے بھی یکسر بے گمانہ ہوتی ہے اور صرف جبلتوں کی تشکین کے لئے بے چین رہتی ہے۔ ایڈ یعنی لاشعور کا ادیری حصہ جو خارجی دنیا کے واقعات کے رد و قبول کی صلاحیت رکھتا ہے انحراف ہوتا ہے۔

ایغو خارجی دنیا اور ایڈ کے درمیان مفاہمت پیدا کرنے کی سعی کرتا رہتا ہے۔ ایڈ کے سرکش جذبات کی تہذیب کرتا ہے۔ تاکہ شخصیت کو منتشر یا تباہ ہونے سے بچایا جاسکے۔ اور خارجی حقیقت سے اس کا تطابق پیدا ہو سکے اس سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ دنیا کا جلتا اپنی تسکین کا راستہ تلاش کرتے ہوئے جب شعوری عمل سے قلب ماہیت کی منزل سے گذرتی ہیں۔ تو شعور یا فکر کی تخلیق ہوتی ہے۔

جہاں تک سپر ایغو کا تعلق ہے، یہ ان سماجی اور تہذیبی قوتوں کا نمائندہ ہے، جو شعور کو دباؤ کا احساس دلاتی ہیں۔ فوق الانا میں پدی اثرات (مثلاً ایڈس کمپلکس) بھی کار فرما ہوتے ہیں۔ جو لاشعور کا حصہ بن جاتے ہیں، پس فرائیڈس نظرئے کے تحت، شعور کے مقابلے میں لاشعور محرکات زیادہ موثر انداز سے انسان کے طرز فکر پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

یونگ کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے لاشعور کی خلاقی اور ہمہ گیریت پر روشنی ڈالی۔ اس کا خیال ہے کہ شعوری عوامل بھی دراصل، لاشعوری محرکات کا اظہار ہیں۔ لکھتا ہے۔

”انسان کے دیکھنے، سوچنے، محسوس کرنے،

یاد رکھنے، تصفیہ کرنے اور عمل کرنے کی صلاحیت لاشعوری

نوعیت کی ہے“

شعور کی محدودیت اور لاشعور کی بیکرانی کی وضاحت کرتے ہوئے

وہ لکھتا ہے۔

”اگر یہ تصور کیا جائے کہ ذہنی اعمال اور مافیہ

ایک شبگوں لینڈ اسکیپ کے مانند ہے، جس پر سبز
لائٹ کی روشنی کھیل رہی ہے تو جو حصہ مشاہدے کی
روشنی میں آتا ہے، شعور ہے، جو حصہ تاریکی میں ہے۔
لا شعور ہے جو بہر حال زندہ اور پراثر ہے۔

یونگ نے انکشاف کیا کہ لا شعور اجتماعی اور نسلی خصائص کی نمائندگی
کرتا ہے۔ اس میں قدیم اور عالمگیر تجربات آر کی ٹائپ کی صورت
میں محفوظ رہتے ہیں، آر کی ٹائپ کی وضاحت کرتے ہوئے ہربرٹ ریڈ
نے لکھا ہے:

یہ سمجھنا ضروری ہے کہ آر کی ٹائپ کوئی ریڈی میڈ
پیکر نہیں۔ یہ البتہ مخصوص نوع کے پیکروں کے بننے کا
ایک موروثی میلان یا رجحان ہے۔

ہربرٹ ریڈ کی اس توضیح سے ظاہر ہوتا ہے کہ آر کی ٹائپ بنے
بنائے قالبوں کی صورت میں لا شعور میں موجود نہیں ہوتے، جیسا کہ بعض
لوگ خیال کرتے ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو چند ہی آر کی ٹائپ مثلاً سایہ، ماں
گھوڑا، انسانی پیکر (Anima) مردانہ پیکر (Animus)
اور جادوئی دائرہ (جن کا ذکر یونگ نے کیا ہے) میں انسانی تجربات اور
تخلیقات کو سمٹ جانا چاہیے تھا، جو ناممکن ہے، دراصل یونگ کی مراد یہ

ہے، کہ لاشعور میں مخصوص عالمگیر رجحانات خفت یا بیدار ہوتے ہیں
مخصوص تصویروں یا خیالات نہیں۔ اور یہ رجحانات مختلف ادوار میں
مختلف تہذیبی اور معاشرتی حالات کے تحت متنوع رنگوں میں شکل
پذیر ہوتے ہیں۔

تاہم عمر کی ترقی کے ساتھ ساتھ شعور بھی روبہ ترقی ہوتا ہے معاشرتی
سطح پر تعلیم، تہذیب اور تمدن کی قدروں سے اس کی تہذیب و تشکیل
ہوتی ہے۔ گویا ماحول اور حالات شعور کی ترقی اور پھیلاؤ میں اہم حصہ
کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ذہین بچے کی مناسب تمدنی اور تعلیمی حالات
کی عدم موجودگی میں شعوری نشوونما رک جاتی ہے۔ وہ کنہ ذہن تو نہیں
ہو جاتا۔ البتہ عقل و فہم سے زیادہ جبلتوں کے زیر اثر زندہ رہتا ہے
اس بحث کا نچوڑ یہ ہے کہ انسانی شعور ایک ہمہ گیر قوت ہے۔ روشنی
کا ہالہ، جو نہ صرف اپنے وجود کو روشن کرتا ہے۔ بلکہ عصری حقیقتوں کو
بھی تابناک بناتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ نئی حیثیت سے کیا مراد ہے؟ اس سوال کے
جواب کے لئے ہمیں نئے عہد کے ان اساسی عناصر کا جائزہ لینا ہوگا
جو اس کے تشکیلی عناصر کہلائے جاسکتے ہیں۔ یوں تو ہر عہد کی حیثیت
اپنی خصوصیات کی بناء پر، ایک انفرادی حیثیت کی حامل ہوتی ہے
موجودہ عہد کی حیثیت کا مطالعہ، جس کا تخیلی اور علامتی اظہار عصری
شاعری میں ہو رہا ہے۔ ایک ادبی جیلنج کی حیثیت رکھتا ہے اس لئے کہ
جو شعری سرمایہ حالیہ برسوں میں جمع ہو چکا ہے۔ وہ بہت حد تک، اپنی
کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے ایک علیحدہ اور خودمکتنی وجود منوانے

میں کامیاب ہوا ہے۔ اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ یہ کام دور اور
زاویوں سے بھی دعوتِ فکر دیتا ہے۔ اقل، نئی شاعری، نظریاتی
وابستگیوں سے لاتعلقی ہو کر زندگی کی بنیادی سچائیوں کی بعیت
عطا کرنے میں مدد بخور رہی ہے۔ دوم، اردو کی ادبی تاریخ میں عصری
حسیت کی پہلی بار (میر و غالب جیسے مستثنیات کے قطع نظر) موثر
انداز سے خالصتاً تخلیقی بازیافت ہو رہی ہے۔

جیسا کہ کہا گیا نئی ادبی حسیت اپنے عہد کی بنیادی سچائیوں کے
گہرے شخصی اور غیر نظریاتی ادراک و آگہی اور پھر اس آگہی کی تخلیقی
بازیافت سے صورت پذیر ہوتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ موجودہ دور سے
پہلے عصری آگہی کی بازیافت نہیں ہوئی ہے؟ ہوئی ہے اور ضرور
ہوئی ہے، ہر دور میں ادیبوں اور شاعروں نے اپنے عہد کے حالات کے
شعور کو اپنے اندر جذب کیا ہے مثلاً انیسویں صدی میں ہنگامہ غد کے
بعد ہندوستان پر مغربی اقتدار کے مستحکم ہونے کے نتیجے میں، نئے
حالات کے شعور کا اظہار آزاد، حالی اور سرسید کی تحریروں میں ملتا ہے
اس عہد میں انسانی شعور، جاگیر دارانہ عہد کے سطحی اور زوال آشنا
تہذیبی دائروں سے نکل کر مغربی تعلیم و فکر کے ذریعے بین الاقوامی سطح
پر آزادی اور وسعت کے ہمکنار ہوا۔ اس ذہنی توسیع کے ساتھ ہی ایک
عبوری دور سے ہم رشتہ ہونے کے موجب قدیم و جدید کی کشمکش بھی
اس شعور کا حصہ تھی۔ اسی طرح موجودہ صدی کے آغاز میں پہلی
جنگ عظیم کے بعد پرانی اور نئی قدروں کی کرب انگیز کشمکش کا شدید
احساس اقبال کے یہاں موجود ہے لیکن جب ہم اپنے عہد کے شعور

اور اس کے مختلف تخلیقی اظہارات کا مطالعہ کرتے ہیں۔ تو اس کی داخلی خصوصیات نہ صرف اس کی مخصوص الفراء و بیت ہی کو واضح کرتی ہیں بلکہ ماقبل کے ادوار کے شعور سے ہر لحاظ سے تقابلی فرق کو بھی نمایاں کرتی ہیں۔ جدید عہد سائنسی عقلیت کا عہد ہے۔ سائنسی عقلیت زندگی اور کائنات کے بارے میں ایک ایسے رویے کی غماز ہے جس کی مثال تاریخ میں نہیں ملتی۔ انسان کے مزاج، رویے اور شعور کی یہ تبدیلی اتنی گہری اور دور رس ہے کہ جدید انسان جو عام طور پر نئی نسل سے تعلق رکھتا ہے، ذہنی، فکری اور جذباتی اعتبار سے اتنا ہی مختلف غیر روایتی اور جدید ہو گیا ہے کہ اپنے عہد (عہد ماضی) تو درکنار، کی پرانی نسلوں سے بھی شعور و ادراک کی سطح پر مطابقت نکال کوئی پہلو نہیں ملتا۔ یہ ایک نیا انسان ہے، جو بدلتے حالات میں نئی حیثیت کا سیما بن گیا ہے۔

نئے عہد میں بین الاقوامی سطح پر سائنس کی ترقی کی بدولت، فطرت کی پراسرار اور ناقابل فہم قوتوں کو انسانی قابو میں لانے کی مساعی تیز ہو رہی ہے۔ زندگی، موت، کائنات، خلا، زمین، چاند، ستاروں کے بارے میں ادراک و تفہیم کی سرحدیں وسیع تر ہو رہی ہیں، سائنسی تحقیق سے پہلے ان حقائق اور ان سے وابستہ مسائل کے بارے میں انسان اپنی لاعلمی کو مختلف مفروضوں، توہمات، معتقدات اور فلسفیانہ موثکافیوں میں چھپانے کی کوشش کرتا رہا۔ اور طرح طرح کی خوش فہمیوں میں خوش رہا۔ لیکن جوں جوں انسانی ذہن کی ترقی کے ساتھ ساتھ سائنسی تحقیق کی رفتار تیز ہوئی، اور نتیجہً بعض ٹھوس، عملی

اور قابل فہم نتائج مرتب ہونے لگے۔ تعقل پسندی کا رویہ فروغ پانے لگا، یہ رویہ انیسویں صدی کے وسط سے خاص طور پر نمایاں ہونے لگا تھا، لیکن موجودہ صدی میں یہ رویہ گہرائی اور شدت اختیار کرتا جا رہا ہے۔ اور روایتی تصورات معتقدات اور نظریات کی دیواروں کو مسمار کرتا ہوا آگے بڑھ رہا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ تاریخ کے بعض پر آشوب موڑوں پر کچھ ایسے متجسس ذہن بھی پیدا ہوئے، جو غیر روایتی انداز میں سوچنے اور انفرادی نتائج اخذ کرنے کی قوت رکھتے تھے، عمر خیام، شیکسپیر اور غالب کے یہاں ذہنی تجسس اور کائناتی فکر کے بعض پہلوؤں کے واضح نشانات موجود ہیں۔ لیکن اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ کہ ان فنکاروں کا شعور اپنے متعلقہ عہد کے شعور کی ارتقائی حالت کا پابند تھا۔ یہ فنکار تجسس کے دشت و سراب میں بھٹکنے کے بعد پھر لامحالہ روایتی یا عصری فلسفیانہ مفروضوں کا دامن حتمی لیتے تھے۔ دوسرے درجے کے فنکاروں نے عام طور پر خارجی زندگی میں فوری طور پر اپنی طرف متوجہ کرنے والی سماجی یا سیاسی حقیقتوں کے اظہار کو ہی اپنا منتہائے مقصد بنا لیا ہے۔ اور انیسویں صدی میں انگریزی ادب میں وکٹوریہ عہد کی وضع داری سلامت روی، روحانی اقدار کی تلاش اور مقاصد کے نظریے زندگی کے انہیں فوری، سطحی اور شریکانہ خیالات کی نشاندہی کرتے تھے ظاہر ہے یہ نظریے زندگی کی ازلی اور ابدی سچائیوں کے ادراک سے دور کا بھی واسطہ نہیں رکھتے ہیں، اسی عہد کی اردو شاعری پر ایک نظر ڈالئے، تو ظاہر ہوگا کہ زندگی کی بنیادی باتوں کی طرف متوجہ

ہونے کا احساس تقصیر یا مفتور رہا ہے۔ آزاد، عالی، سلیم پانی پتی کے یہاں زندگی، معاشرے اور فطرت کے بارے میں شخصی مشاہدے اور مخلصانہ رد عمل کا اظہار تو ملتا ہے، لیکن ان کے تخلیقی ردیے عصری وضع داری، تعمیم اور سطحیت کا انداز رکھتے ہیں۔ یہ شعرا اس ذہنی تشکیک اور فکری تجسس سے محروم تھے، جو فطرت اور معاشرے کی اوپری سطح کو چیر کر نامعلوم گہراؤں میں اترنے کا اضطراب بخشتا ہے، یہ لوگ عصری مسائل پر بھی سوچتے ہیں، لیکن اجتماعی، یا روایتی نتائج ہی اخذ کرتے ہیں فکر و خیال کی یہ خواجگی بیسویں صدی کے اوائل تک شعرا کے مزاج کا حصہ بنی رہی ہے۔

نئی حسیت کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ یہ ایک غیر معمولی اور نقید المثال عہد کی زائیدہ ہے ایک ایسا عہد جس میں فرد کی زندگی میں ہر لمحہ منت نئی اور حیرت انگیز تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ یہ ایک ایسا عہد ہے جس میں زندگی اور فطرت کے بارے میں علم اور تفہیم کے پھیلاؤ کی رفتار اتنی تیز ہے کہ تاریخ میں اس کی مثال نہیں ملتی علم اور تفہیم کی توسیع سے پیدا ہونے والے پیچیدہ مسائل کا زندگی کے مختلف پہلوؤں سے تطابق پیدا کرنے کا عمل کلیتاً ایک نیا تجرباتی مرحلہ ہے۔ ایک سنگین مرحلہ، جس پر قابو پانا ناممکن نظر آتا ہے ایسا کیوں ہے؟ سماجی تبدیلی کا ایک عمل وہ ہے جس کی رو سے کوئی بھی تبدیلی سماجی تبدیلیوں کے ایک تدریجی اور ارتقائی پذیر سلسلے کی ایک کڑی کے طور پر ظاہر ہوتی ہے، یہ گویا تبدیلی کا مربوط اور ارتقائی عمل ہے۔ جو روایت کی بنیادوں کو چیلنج کرنے کے بجائے ان میں کچھ خفیف

سی ترمیمات کر کے انہیں نئے حالات کے مطابق بننے کا موقع دیتا ہے
 تبدیلی کا یہ عمل شکست و ریخت کے بجائے تعمیر و ترقی کو اپنا مطلع نظر
 بناتا ہے۔ اس تبدیلی کی مثال انیسویں صدی کی سماجی اور ذہنی تبدیلی
 فراہم کرتی ہے۔ لیکن حالیہ برسوں میں ہم بس نوعیت کی سماجی تبدیلی
 سے دوچار ہیں۔ وہ ارتقائی نہیں بلکہ انقلابی نوعیت کی ہے یہ تبدیلی
 جارحانہ، متشدد اور میرقی رفتار ہے اور پورے تمدنی اور سماجی ڈھانچے
 کو اپنی ردایات کے ساتھ تہہ و بالا کر رہی ہے۔ چنانچہ ہمارے عہد میں
 سائنسی دریافتوں نے ماضی کی فلسفہ طرائیوں اور مذہبی عقیدوں کو
 پاش پاش کر کے انسان کو تشکیک کے وسیلے میں لاکھڑا کیا ہے
 یہ سچ ہے کہ انسان کے ذہنی رویے میں تشکیک کا عنصر قدیم زمانے سے
 شامل رہا ہے، چنانچہ چھٹی اور پانچویں صدی قبل مسیح ہی میں اس کے
 نشانات افلاطون اور اس کے متاخرین کے افکار میں نظر آتے ہیں۔
 یونانی مفکروں نے سائنسی فکر کی بعض سمتوں مثلاً مفروضے کے بجائے
 ثبوت، استدلالی ضرورت اور اضافی حیثیت کی نشاندہی کی ہے
 بعد میں عہد وسطیٰ کے اواخر میں تحریک احیائے علوم کے دور میں، اور
 سترھویں صدی سے باقاعدگی سے سائنسی علم کی ترویج ہونے لگی،
 رائل سوسائٹی اور اکادمی وجود میں آگئی۔ لیکن بیسویں صدی کے آغاز
 سے سائنسی انقلاب کی رفتار میں حیرت انگیز تیزی پیدا ہونے لگی۔ اور
 فکر و نظر کا ایک نیا انقلاب واقع ہونے لگا، یہ انقلاب زندگی اور
 کائنات کی معنویت کی عقلی اور محضریاتی تشریح و تعبیر اور خالق
 کائنات سے انسان کے رشتوں کی تحقیق و تلاش کی سمت مثبت قدم

تھا، کاؤپرٹس نے اپنی معرکہ الآراء تحقیق سے کائنات میں زمین کی مرکزی حیثیت اور ساتھ ہی انسان کی بنیادی اہمیت کے تصور کو پاش پاش کیا۔ کائنات کی اصل کے بارے میں مروجہ عقیدے ٹوٹ پھوٹ گئے اور انسان کی مقدس حیثیت محض ایک خوش آئند تصور ثابت ہوئی۔ وہ بے کراں اور بے چہرہ خلا میں اپنے حقیر سیارے کی گود میں سمٹ کر رہ گیا۔ گلیلیو اور نیوٹن کے نظریات نے اس حقیقت کا انکشاف کر کے کہ تمام اشیاء حرکت پذیر مادے سے تشکیل پائی ہوئی ہے، انسان کے بھری اعتماد پر ایک کاری ضرب لگائی۔ یہاں تک کہ انسانی وجود بھی ایسی ذروں کی ترکیبی صورت گری کے سوا کچھ نہیں رہا۔ ۱۹۰۵ء میں آئن سٹائن کی اضافیت کی نظریوں نے اس کی تفسیر کی جانب ایک اور انقلابی قدم اٹھایا۔ اب یہ بات ناقابل تردید ہو گئی ہے کہ مادی قوت جامد اور بے حرکت ہونے کے بجائے برقی لہروں کی صورت میں دائم حرکت پذیر ہے۔ یہ ایک نامیاتی قوت ہے جو جو بھری توانائی کا خزانہ ہے۔ اور اس کی کوئی شکل معین نہیں ہے۔

ڈارون کے نظریہ ارتقاء نے ۱۸۵۹ء ہی میں انسان سے اشرف المخلوقات کا منصب چھین لیا تھا اور اس کی اصلیت پر پڑے ہوئے تہذیب کے پردے نوج کر اسے حیوانی قبیلے کا ایک فرد بنا لیا تھا۔ انسان اس کے نزدیک زمین پر آب و ہوا کی موافقت سے حقیر اور درویشی کیڑے امیبا سے زندگی کے سفر کا آغاز کرتے ہوئے رہینگے کیڑوں سے جنگلی درندوں تک مختلف شکلیں اور صورتیں بدلتا ہوا موجودہ انسانی صورت میں منتقل ہوا ہے اور یہ صورت بھی آخری اور حتمی نہیں بلکہ

برابر رو بہ تغیر ہے۔ حالیہ برسوں میں سائنس کی نئی دریافتوں مثلاً نیوکلیئر قوت، خلا کی دریافت، تسخیر قمر اور کھڑانا کے جنیز کے کارنامے نے علم و تحقیق کی مزید ہیرت زاتو وسیع کی ہے اور انسان پرانے عقیدوں اور توہمات کے کھوکھلے پن کا شدت سے احساس کر رہا ہے۔ اس کی متحیر آنکھوں کے سامنے اپنے وجود کی اصلیت بے نقاب ہو رہی ہے، اس کے تجسس اور تشکیک کا جذبہ تیز ہو رہا ہے۔ تشکیکی رجحان نے نام نہاد مذہبی اداروں کی اجارہ داری جو انسان کی آزادی فکر اور آزادی عمل کو چھین چکی تھی، کو کمزور کرنے میں مدد دی۔ اور پہلی بار انسان اخلاقی اور معاشرتی تصورات کے بارے میں غور و فکر سے کام لینے لگا۔ علم کی توسیع تو بہر حال جہالت اور بے عملی پر فوقیت رکھتی ہے۔ گذشتہ صدی میں سائنس اور ٹکنالوجی کے ابتدائی کارناموں سے زندگی کی بہتری اور ترقی کی جو امیدیں وابستہ کی گئی تھیں۔ نئی صدی کے طلوع ہونے پر وہ محرومی میں بدلنے لگیں۔ یہاں تک کہ سیاسی اور معاشرتی سطح پر ہی نہیں بلکہ فکری سطح پر بھی تشکیک اور مایوسی نے ذہن کو اپنی ٹیسٹ میں لینا شروع کیا۔ صدیوں سے رائج اخلاق اور تہذیب کی قابل احترام قدریں اپنی معنویت کھوئے لگیں، انسان کو روایتی اخلاق کے اصول بناؤٹی، ریاکارانہ اور مقبر نظر آنے لگے۔ اس پر یہ راز کھل گیا کہ اصول استحصاں جبر اور طاقت کی بھوک پر پردہ ڈالنے کے ذریعے کام کرتے تھے۔ واقعہ یہ ہے کہ کئی پرانی قدریں مثلاً سچائی، ایمان داری، اعتماد، ذمہ داری، جذبہ خدمت، جاگیردارانہ نظام کی بنیادوں کو مستحکم کرنے کے لئے ترو تریج دی گئی تھیں۔ اسی طرح دوسری قدریں

مثلاً خاندان و نسب، بادشاہت، ہمسائیگی، رشتہ داروں کے رابطے، عشقیہ تصورات، مذہبی عقائد، عورت کی سماجی زندگی اور امن و جنگ کے تصورات میں بھی شدید تبدیلیاں روبہ عمل آتی ہیں اور کئی نئے تصورات۔ مثلاً حصول زر اور حصول اقتدار دیہاتی زندگی پر شہری زندگی کا غلبہ، جمہوریت، فیشن پرستی، سطح بینی، محنت کشوں کی تنظیمیں پوری جا رجحیت کے ساتھ سامنے آرہے ہیں۔ ان تصورات کا حاوی رجحان مصلحت پسندی، عجلت پسندی، نادراستی اور وقتی فائدے کا ہے، تہذیب کے بنیادی اور عمیق تصورات کو پس پشت ڈال کر وقتی افادیت کے رویے کو اہمیت حاصل ہے۔ جو نئے میکانکی نظریے پر دال ہے۔

علاوہ ازیں پہلی اور دوسری جنگ عظیم نے مفکروں اور شعوروں کو تھوڑا کر رکھ دیا۔ نادریوں نے گیس چیمبرس اور گمنستریش کمپس نے ذریعے وحشت، بربریت اور درندگی کو مات گرد یا نسلی امتیاز کی بناء پر لاکھوں لوگوں کے قتل عام نے ترقی کے روشن تصورات کی قلعی کھول دی۔

جدید سائنسی ترقی کا ایک پہلو یہ ہے کہ انسانی وجود اور کائنات کے پیاسرا رشتوں کی افہام و تفہیم کی جانب اہم پیش رفت ہو سکی ہے حالانکہ کئی حقیقت اب بھی انسانی فہم سے بالاتر ہے۔ ایک قابل توجہ بات یہ ہے کہ جدید سائنسی کمالات انسانی شعور کی اس ارتقائی حالت کے آئینہ دار ہیں۔ جو اس سے پہلے اسے کبھی نصیب نہ ہوئی۔ وقت گزرنے پر شعور میں گہرائی اور شدت پیدا ہوتی ہے۔ یہ ایک ناممکن

قوت ہے۔ جو رو بہ ترقی ہے۔ اور سائنس یا دوسرے تخلیقی اظہارات میں شکل پذیر ہوتی ہے، تخلیقی ارتقار کے مطابق، وقت کی رفتار کے ساتھ مادہ، جس کی ارتقائی شکل انسانی ذہن میں ہویدا ہے زیادہ سے زیادہ حسّی اور شعوری قوتیں حاصل کرتا رہا ہے، چنانچہ ہر نئی صدی کے لوگ گزشتہ صدیوں کے لوگوں کی نسبت (ارتقائی مثالوں سے قطع نظر) زیادہ حسّاس، فہیم اور باشعور ہوتے ہیں۔ عہد میں استدلالی، طرز فکر، تشکیک، عقلیت، تجسس، تحقیق اور حسّیت یقیناً شعور کی غیر معمولی تشدید پر دلالت کرتی ہے۔ اگرچہ بالڈ میکاش نے ایک انٹرویو میں بالکل درست کہا ہے کہ "کوئی ایسا عہد نہیں گذرا ہے جس میں لوگ اتنے خود آگاہ تھے، جتنے کہ اب ہیں ہم ہر وقت اپنے آپ کو آئینے میں دیکھتے رہتے ہیں۔"

نئی صورت حال نے انسان کو ایک فکری بحروں میں مبتلا کیا ہے ماقبل کے ادوار میں زندگی اور کائنات کی ایک بظاہر قابل قبول توضیح کی گئی تھی۔ جس کا لب لباب یہ تھا کہ خدا کی ذات مسلم ہے۔ اس نے کائنات کی تخلیق کر کے اپنے جذبہ اظہار کی تشفی کی ہے۔ انسان کا اپنا وجود ہے۔ اسے موت تک خیر اور شر کی کشمکش میں شریک ہو کر خیر کو سر بلند کرنا ہے۔ موت ایک نئی اور دائمی زندگی کی تہنید ہے خیر اور شر کی کشمکش نے قدروں کے مسئلے کو لا کھڑا کیا۔ جو صدیوں تک انسانی ذہن پر حاوی رہا۔ باشعور لوگ اپنے دلی تسکین کے لئے

اور روایات کے تصور کو سینے سے لگا لے رہتے تھے اور یہی رجحان قدیم کلچر کے وجود کا ضامن رہا ہے، یہ کلچر پورے معاشرے کو بھی استحکام عطا کرتا تھا اور حتی الامکان بڑی تبدیلیوں کا سد باب کرتا تھا۔ اس کلچر کی روایات زندگی کے بدلتے رجحانات میں ربط و تسلسل پیدا کر کے زندگی کو معنویت سے ہمکنار کرنے میں مدد کرتی تھیں، لیکن جدید سائنسی عہد میں چونکہ مذہب اخلاق اور فلسفہ کے اداروں کا شعوری اور سماجی مقصد وہ نہیں رہا، جو پہلے تھا۔ اس لئے قدروں کے تصورات کی بنیاد اکھڑ گئی۔ میکانیکی نظام میں انسان کے اخراج سے اور پیداوار میں محض اقتصادی پہلو یعنی نفع اندوزی کے بڑھتے ہوئے رجحان کے مد نظر ہر چیز کو منفعت کے پیمانے پر ناپنے کو فروغ ملا، اور نتیجہً تغیر کے امکانات تیز ہونے لگے۔

فطرت کے بارے میں حاصل کیا ہوا علم اپنے استحکام اور صحت کی بناء پر عالمیہ تغیر کو شدید بننا رہا ہے، یہ ایسا تغیر ہے جیسے رو کا نہیں جا سکتا بلاشبہ سائنسی ترقی ایک ایسی منزل پر پہنچ چکی ہے کہ یہ لمحہ کبر کے لئے بھی اپنے قدم ردک نہیں سکتی، اسے زندہ رہنے کے لئے آگے بڑھنا ناگزیر ہو گیا ہے، چنانچہ قوموں کے لئے "بڑھو یا مرد" کے اصول پر کاربند رہنا اپنے وجود کے تحفظ کے لئے بنیادی لازمہ بن گیا ہے۔ ٹیکنالوجی اپنی وسعت اور پیچیدگی کی بناء پر سلسلہ در سلسلہ ہو کر قوموں اور افراد پر بری طرح چھا رہی ہے، قومیں بھی اپنے اقتدار اور ماکہ کو برقرار رکھنے کے لئے اس کی مزید توسیع کے لئے اپنے سارے وسائل صرف کر رہی ہیں، نتیجہً میں ایسے نئے مسائل جنم لے رہے ہیں جن کا انسان کو وہم

دگماں بھی نہ تھا، مثلاً قومی معیشت، خارجی پالیسی، ہوا کی کثافت
اعصابی تناؤ، بین الاقوامی کھچاؤ۔ بلا واسطہ رابطے، کثرت کار اور عدیم
الفرستی کے مسائل صرف جدید دور سے مختص ہیں۔
صنعتی نظام کے استحکام سے زندگی کے ہر شعبے میں مشین تیزی سے
داخل ہو رہی ہے اور انسان بھی مشین کا پرزہ بن چکا ہے چارلس فریکل
لکھتا ہے:

ٹیکنالوجی صاف طور پر جدید معاشرے میں ایک
بنیادی حرکی عنصر ہے، یہ شہروں اور مصافات کے سائز
شکل و صورت اور یو باس سے لے کر آبادی کے نقل و حرکت
سماجی طبقوں کے کردار، خاندان کے استحکام، کاریگری کے
مرتبہ معیاروں اور اخلاقی اور جمالیاتی حیات کے رخ اور سطح
تک ہر چیز پر اثر انداز ہوتی ہے۔

ظاہر ہے کہ نئے عہد میں تشکیک، انتقاری کے خلاف رد عمل، روایت
شکنی، اور علیحدگی کے رجحانات تقویت پا رہے ہیں، علیحدگی کا مطلب
یہ ہے کہ انسان اپنی کم بایہ حیثیت کی بنیاد پر معاشرے کے عظیم اداروں
سے منقطع ہو کر رہ گیا ہے، اور عدم محفوظیت کا شکار ہو گیا ہے، انقطاع
کا یہ عمل معاشرے کے ہر پہلو میں نمایاں ہے۔ انسان استحکام، مقبولیت
اور قدروں کے وجود کو مشتبہ پا کر اندرونی خالقشار میں مبتلا ہو چکا ہے
دن بھر مشینی انداز میں معروف کیا رہ کر وہ اپنی انفرادی حیثیت

سے بھی محروم ہو چکا ہے، کیونکہ مشین اس کی داخلی زندگی سے کوئی
 علاقہ نہیں رکھتی۔ اس لئے مشین خود اسے اس کی ذات سے منقطع
 کر رہی ہے، وہ اپنی ذات سے بچھڑ کر کام سے جذباتی ربط قائم نہیں
 کر سکتا ہے، اس لئے کام کرنے کا صرف یہ مطلب قرار پایا ہے کہ وہ
 کام کا مناسب معاوضہ حاصل کرے۔ اس مشینی رویے نے کام سے
 جمالیاتی پہلو کو یکسر خارج کیا ہے، یہ صحیح ہے کہ میکانیکی نظام کے قائم
 ہونے سے پیداوار میں کئی گنا اضافہ ہوا۔ لیکن بڑھتی آبادی نے خام
 مواد کی فراہمی اور پیداوار کی نکاسی کے بین الاقوامی مسائل پیدا کئے
 ان مسائل سے نمٹنے کے لئے بڑی صنعتی طاقتوں نے دنیا کے دیگر کم ترقی یافتہ
 ممالک پر ناجائز اثر و اقتدار قائم کرنا شروع کیا۔ اور ان میں سے
 کئی کا آغاز ہوا۔ جو انتہا پر پہنچ کر موجودہ صدی میں دو بھیانک جنگوں
 کی شکل اختیار کر گئی۔ اور انسان کو ناقابلِ بیاں مشکلوں اور اذیتوں
 کا سامنا کرنا پڑا۔ صنعتی طاقت کی مقدار و توسیع ہی بڑی طاقتوں کی
 برتری کا تعین کرنے لگی، اور برتری کے اس نظریے نے دنیا کو دو پاور
 بلاکوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ دونوں بلاک اپنے اثر و اقتدار کو جائز
 یا ناجائز طریقوں سے کام میں لا کر زیادہ سے زیادہ ممالک پر بالواسطہ
 یا بلاواسطہ حاوی ہوتے جا رہے ہیں۔ دوسرے ممالک کی اقتصادیات
 اور سیاسیات میں ان کا عمل دخل بڑھ رہا ہے، اور کم ترقی یافتہ ممالک
 صنعتی اور اقتصادی طور پر خود کفیل ہونے کا تصور ہی نہیں کر سکتے،
 ملٹری ہتھیاروں کی فراہمی سے تو یہ ممالک گویا ان کے زیرِ نگیں ہو چکے ہیں
 لہذا آزاد ممالک کی خود مختاری برائے نام رہ گئی ہے۔

ایک اور پہلو یہ ہے کہ سائنس کے مہلک ہتھیاروں ایم بم، ہائڈروجن بم اور نیپام بم کی ایجاد نے پوری تہذیبی زندگی کو تباہی کے دہانے پر لاکھڑا کیا ہے۔ ان ہتھیاروں پر طاقت و قوموں کے قبضے سے کسی بھی لمحے رونے زمین سے انسانی وجود کا صفایا کیا جاسکتا ہے۔ اس لئے کہ طاقت کے نشے نے بڑی طاقتوں کو قدروں سے یکسر بے نیاز کر دیا ہے۔ جھوٹ کو سچ اور سچ کو جھوٹ ثابت کرنے والے اپنے اغراض کی خاطر مزدورت پڑنے پر نیوکلیئر ہتھیاروں کے استعمال سے بھی باز نہیں رہ سکتے، ان ہتھیاروں کو استعمال میں لانے سے پہلے بھی خوف و ہراس میں کوئی کمی واقع نہیں ہو رہی ہے، کیونکہ بڑی طاقتیں ان کے بجائے اشتہار بازی، پریسیگنڈا، سرد جنگ، ماس میڈیا جیسے ہتھیاروں کا برابر استعمال کر رہی ہیں۔ جو شد و مد سے سچائی کو منسوخ کرنے اور جھوٹ کی برتری ثابت کرنے میں مصروف ہیں۔ رسل و رسائل کے سائنسی فرائض نے اس کام کو زیادہ مؤثر کر دیا ہے۔ بقی قوت کے ذریعہ ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے کروڑوں لوگوں سے رابطہ قائم کیا جاسکتا ہے، نظام ہے گھسریلو زندگی سے لے کر پورے سماجی اور ملکی ڈھانچے کا متاثر ہونا ناگزیر ہو گیا ہے، اسی طرح ایٹمی توانائی کی دریافت نے انسانی تقدیر کو معرین خطر میں ڈال دیا ہے۔

بڑے ملکوں میں اقتدار اور سرمایہ پر قابض لوگوں نے معاشرے کی ادارہ بندی کر کے عمل اور رد عمل کے امکانات کو اتنا محدود کر دیا ہے کہ وہ بالکل بے اثر ہو کے رہ گیا ہے۔ ان اداروں سے الگ ہو کر فرد کی بے معنویت تو قابل فہم ہے ہی، لیکن ان سے وابستہ ہو کر بھی اثبات

دہوردگی کوئی صورت ممکن نہیں۔ کیونکہ اس صورت میں اس کے وجود کا عظیم میکانیکی نظام میں ایک معمولی پرزہ بننا یقینی ہو جاتا ہے۔

موجودہ میکانیکی نظام میں گھریلو سطح پر بھی بے شمار گھمبیر مسائل پیدا ہو رہے ہیں۔ نئی نسل سے تعلق رکھنے والا فرد گھر میں یا گھر سے باہر اپنی قوت ارادی یا قوت فیصلہ کو کہیں سے اُبھرنے کا موقع نہ پا کر بے بسی محرومی اور بوکھلاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔ (Ernest Cuneo کے لفظوں میں "جدید معاشرہ ایک قید خانہ ہے، جو رعایتیں رکھتا ہے۔")

بے بسی اور لاچارگی کا یہ احساس نئی نسلوں کو سختی سے گھیرے ہوئے ہے۔ پرانی نسل کے لوگ موجودہ تہذیبی انتشار کے باوجود، موروثی اخلاقی قدروں کے تصور کو سینے سے لگا کر اپنے دن تو پورے کر لیں گے، لیکن نئی نسلیں ہر پل زندگی میں ایک عجیب بکرائی کیفیت کو محسوس کرتی ہیں۔ وہ تعلیمی قابلیت میں بڑوں سے سبقت لینے، اور وسیع تر حیات کے مالک ہونے کی بنا پر ان سے بڑھتی ہوئی ذور سی اور اجنبیت کو شدت سے محسوس کرتی ہیں۔ اور سارا معاشرہ ایک شدید کشمکش میں گرفتار ہو گیا ہے۔ مغربی ممالک خصوصاً امریکہ میں نئی نسلیں اپنے بزرگوں مثلاً والدین، اساتذہ اور قانون و عدلیہ کے تحفظوں کے اقتدار اور برتری کے خلاف زبردست رد عمل کا اظہار کر رہی

ہیں۔ وہ کھلم کھلا ان کے بنائے ہوئے اخلاق، سیاست، اور معاشرت کے معیاروں سے انحراف کر رہی ہیں۔ فادر ایجنز کی شکست کا یہ عمل گہری نفسیاتی معنویت رکھتا ہے۔

کثرتِ کار اور عادیہ الفرستی نے گھریلو سکوں، فراغت اور راحت کے تصورات کو شدید نقصان پہنچایا ہے۔ میاں بیوی اپنے آپ کو زندہ رکھنے کے لئے دن بھر اور کبھی رات گئے تک کام کرنے کے لئے مجبور پاتے ہیں۔ ان کی زندگی میکانگی ہوتی جا رہی ہے، اور ذہنی تناؤ کبھی کبھی انت نئے اخلاقیات کو راہ دیتا ہے۔ اس لئے گھریلو فضا محبت، اعتماد اور خلوص کی روشنی سے محروم ہوتی جا رہی ہے۔ اس صورتِ حال کے اثرات کا بچوں کے ذہن پر مرتسم ہونا ناگزیر ہو گیا ہے۔ وہ غیر مطمئن، بدظن اور بیزار ہو جاتے ہیں اور بچپن ہی سے نفسیاتی اکھنوں کے شکار ہو جاتے ہیں۔

نوجوانوں کو گھر سے باہر عملی میدان میں بھی ہر طرف عدم محفوظیت بڑھتی آبادی کے مقابلے میں محدود زرینی وسائل کے نتیجے میں بے روزگاری اور جنسی انتشار کا سامنا کرنا پڑتا ہے اس غیر معمولی صورتِ حال میں یا تو وہ ضرورت سے زیادہ مستعدی، ہنگامہ آرائی اور باغیانہ سرگرمیوں میں لگ جاتے ہیں یا علیحدگی پسندی اختیار کرتے ہیں۔ جس کی مثال حالیہ برسوں میں ہسپی فراہم کرتے ہیں ان کی علیحدگی پسندی واضح طور پر ان کی اعصابی کمزوری اور ذہنی انتشار پر دلالت

S. Demeghian

کرتی ہے۔

نے اکھا ہے۔

اُن کے اعصابی علاماتِ مرض، اُن کی گہری

بالخصوص لاشعوری بے اطمینانی جو ان حالات کی پیہ کردار

ہے۔ جنہیں وہ قبول نہیں کرتے، لیکن جنہیں تبدیل کرنے

کی طاقت بھی نہیں رکھتے، کا اظہار ہے۔

نئی نسل کا پرانی نسل سے یہ انحراف نہ صرف ان کے ذہنی

ردیوں سے مترشح ہوتا ہے، بلکہ ظاہری طرزِ عمل، شکل و صورت، لباس

بالوں کے سٹائل اور مجلسی آداب میں بھی غیر روایتی اسالیب اختیار

کرنے سے بھی ظاہر ہوتا ہے، اس کے علاوہ وہ عیسیٰؑ والہ میں بھی

روایتی تصورات سے منحرف ہو کر جبلی تقاضوں کی اصلیت کو سامنے

رکھتے ہیں، ارنسٹ اے سمٹھ نے لکھا ہے:

”یونٹھ کلچر تاریخ وار عاشقوں کے متفق رائے

ہونے، یا ترقیب وار تاریخوں پر ملنے، اور باہمی محبت کی

عدم پابندی پر زور دیتا ہے۔“

ان حالات نے نوجوانوں کو نفسیاتی طور پر عجیب و غریب الجھنوں

میں گرفتار کیا ہے، چنانچہ غم و غصہ، خوف، رقابت، تشدد، آوارہ گردی

بے چینی، عدم محفوظیت، غیر ذمہ داری، اور جنسی کج روی کے رجحانات

اُن کی نفسیاتی الجھنوں کے مظہر ہیں۔

نئے میکائلی نظام نے انسان کی جبلی شخصیت کو بھی متاثر کیا ہے۔

past and the future of man p 158

American youth culture p 8

سوال یہ ہے کہ کیا جبلتیں سچ سچ کوئی تبدیلی قبول کر سکتی ہیں ؟ اس کا جواب دینے کے لئے ہمیں انسانی فطرت، جو مختلف جبلتوں اور میلانات سے تشکیل پاتی ہے، کے بارے میں غور کرنا ہوگا۔ کیا انسانی فطرت تغیر پذیر ہے ؟ یہ سوال دلچسپ بحث و تمحیص کا موضوع بن سکتا ہے۔ اس وقت اس بحث میں پڑنے کے بجائے چند بنیادی نکات، جو براہ راست، ہمارے موضوع سے متعلق ہیں، پر روشنی ڈالنا مقصود ہے۔ یہ مسلمہ ہے کہ انسانی فطرت نے قدیم زمانے سے لے کر جدید دور تک، بدلتے حالات کے باوجود، گہری اور انقلابی تبدیلیوں کو قبول کرنے کے رجحان کو ظاہر نہیں کیا ہے، بھوک پیاس، جنسی خواہش، خود حفاظتی رفاقت، ہمدردی، نفرت، رقابت، جنگ جونی اور حسن پرستی کی خصوصیات انسان کے لہو میں رچی بسی ہیں۔ اور تاریخ انسانی میں ان کا بے کم و کاست اور متواتر اظہار ہوتا رہا ہے۔ لیکن یہ بات نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ سماجی اور تہذیبی حالات کے تحت ان جبلتوں کے معروضی اظہار است مختلف شکلیں اختیار کرتے رہے ہیں۔ اور کبھی کبھی ان نلوں میں اس قدر قلب ماہیت ہوئی ہے کہ اصل سے ان کا تعلق عارضی نوعیت کا رہا ہے۔ یہ ناقابل تردید حقیقت ہے کہ انسانی فطرت خارجی حالات کا گہرا اثر قبول کرتی ہے یعنی خارجی رسوم و رواج موسمیاتی حالات، اور تہذیبی عوامل انسانی فطرت پر اتنے حاوی ہو جاتے ہیں کہ نہ صرف اس کے خارجی مظاہر میں بلکہ خود انسانی فطرت میں بھی تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں، ایک وحشی آدمی

کے مقابلے میں جدید دور کا مہذب اور تعلیم یافتہ انسان بعض صورتوں میں اپنی جبلتوں میں بھی ترمیم و تبدیلی کا مظہر ہے۔ حسن پرستی، جنگ جوی یا دوسرے جذباتی یا ذہنی رویے جو ایک مہذب اور باشعور انسان بروئے کار لاتا ہے، قدیم انسان کے یہاں مختلف نوعیت اختیار کر جاتے ہیں، تعلیم و تہذیب کا مقصد ہی یہ رہا ہے کہ انسانی جذبوں اور خواہشوں کی تہذیب و تقلیب کی جائے۔ حسن پرستی یا جنسی جذبے کی اصل اور تقدیم سے کسے انکار ہے؟ لیکن یہ امر واقعہ ہے کہ مختلف سماجی قدروں اور تقاضوں نے اس میں یا اس کے معیروں کو اظہارات میں تبدیلی و ترمیم کی ہے۔ انیسویں صدی تک مرد اور عورت کے لئے سماجی اور تہذیبی موافقات کی بنیاد پر کھلے بندوں باہمی میل و ملاپ یا اختلاط کے امکانات تقریباً مفقود تھے۔ لیکن موجودہ دور میں ان کے مابین دوری کی دیواریں ڈھ رہی ہیں۔ زندگی کے مختلف شعبوں اور سطحوں پر ان کے باہمی تضادم کے امکانات روشن ہو رہے ہیں۔ اس سماجی تبدیلی نے جنسی رویوں میں دور رس تبدیلیاں پیدا کی ہیں، ساقط ہی حسن پرستی کے معیار بھی متغیر ہونے لگے ہیں، سوال یہ ہے کہ حسن و عشق کے جن جذبات اور رویوں کا اظہار سوہو میں صدی میں شیکسپیر نے یا انیسویں صدی میں غالب نے اپنے مخصوص تہذیبی اور اخلاقی ماحول میں کیا ہے، وہ کہاں تک موجودہ حالات سے مطابقت رکھتے ہیں؟ عشق ازدواجی زندگی، وفاداری، جذبہ تصرف، اساس ملکیت، رقابت جنسی جبلت کے مختلف خارجی مظاہر تھے، کیا یہ مظاہر موجودہ دور میں جوں کے توں قائم ہیں؟ نہیں، آج ان مظاہر میں خاصی تبدیلی

آجکی ہے۔ اس لئے کہ مرد اور عورت کے جنسی تعلق نے اپنی نوعیت بدل چکے ہیں، لازمی طور پر جمالیاتی احساس بھی متاثر ہوا ہے۔

اسی طرح انسانی حواس میں بعض حواس مثلاً سامعہ اور بصرہ میں وسعت پیدا ہو رہی ہے، مثلاً خاموش دیہاتی ماحول سے نکلی کر شہروں کے میکانیکی ماحول میں میکانیکی آوازوں کے تواتر سے قوت سامعہ کا متاثر ہونا فطری امر ہے۔ انکس رے سے جسم کے اندرونی حصوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ راڈار سسٹم کی مدد سے انسانی آنکھ تاریکی میں بھی دیکھنے کے قابل ہو گئی ہے، ان سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ الیکٹرونک انقلاب نے حواس اور ادراک میں غیر معمولی تبدیلی پیدا کی ہے۔ الیکٹرونک کل کو لیٹر نے انسانی دماغ میں انقلاب پیدا کیا ہے۔ انتہائی مشکل سوالات کم سے کم وقت میں حل کرنا ممکن ہو گیا ہے۔ علاوہ ازیں، خلا کی تسخیر اور قمر راسی کے واقعے نے بھی حسی ادراک پر اثر ڈالا ہے شہروں میں خارجی دباؤ کے تحت اعصابی تحریکات میں بھی اشتغال پیدا ہوتا ہے۔ ایک اور اہم بات یہ ہے کہ اب دل سے زیادہ ذہن کی کار فرمائی کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس لئے انسان کے جذباتی نظام میں بھی تبدیلیاں واقع ہو رہی ہیں۔

جدید دور میں انسان خود آگہی کے نقطہ عروج یا اس کے تاریک غار کی تہ تک پہنچ چکا ہے، اس کے نزدیک سب سے اہم اور بنیادی سوال یہ ہے کہ انسان کیا ہے، یہ گہرے سوال اپنے متنوع پہلوؤں کے ساتھ موجودہ انسان کے ذہنی کرب و انتشار کا موجب بنا ہوا ہے، انسان کیونکر وجود میں آتا ہے؟ انسان اور کائنات کا رشتہ کیا ہے؟ آفرینش

کارا نہ کیا ہے، ان کا خالق کون ہے؟ ان کی تخلیق کے پس پردہ کوئی قانون یا مقصد کام کرتا ہے؟ خلا کیا ہے؟ ستارے اور سیارے کیا ہیں؟ موت کیا ہے؟

۵۔ ابر کیا چمیز ہے ہوا کیا ہے۔

یہ ماننا کہ یہ اور اس نوع کے دیگر سوالات جتنے جدید ہیں۔ اتنے ہی قدیم بھی ہیں۔ اور کم و بیش ہر دور میں ذہن کو کرب و بخت میں مبتلا کرتے رہے ہیں، اور انسان ان کا جواب نہ پا کر نقش فریادی بن کر رہ گیا ہے، ہر بار اس کی فریاد افلاک کے بیکراں سناٹے میں گم ہو کر رہ گئی ہے، لیکن انسانی ذہن مایوس ہو ہو کر بھی کرید اور بختس کے عمل سے باز نہیں آ سکا ہے، اس لئے کہ ذہنی انتشار اور آوارہ نگہی اس کی پوشیدہ تعمیری قوتوں کی تباہی کا باعث نہ بن جائے، وہ برابر ان سوالات پر غور و فکر کرتا رہا۔ اور مجموعی طور پر حتیٰ الوسع علمی ترقی شخصی تجربے اور عقلی قوتوں سے (سائنسی علم کی محرومی کے باوجود) بعض نتائج اخذ کرتا رہا ہے، اور انہیں فلسفیانہ مفروضوں کے طور پر پیش کرتا رہا۔ تاکہ ذہن میں گونجتے سوالوں کو خاموش کیا جاسکے، قدیم فلسفی، روح اور کائنات کی ماہیت کی کھوج، اور ان کے باہمی رشتوں کی تلاش مذہب کے نظام فکر کے دائرے میں کرتے رہے۔ مذہب خدا کے وجود اور روح کی لافانیت کو مسلم سمجھتا رہا۔ قدیم فلسفی بھی روح کی لافانیت کے منکر نہ تھے۔ یہ تصور خاص کر قدیم یونان اور ہندوستان میں رائج رہا۔ ہندوستان میں آواگاں کا فلسفہ بھی مذہب سے ماخوذ تھا، اس نظریے کے ماننے والے

قدیم یونان میں بھی ملتے ہیں، ان میں سقراط بھی شامل ہے، اس سطر
روح کو جسم کا ہی ایک جزو سمجھتا رہا، مجموعی طور پر وہ روح کی ہدایت
اور خالق کائنات کی موجودیت کو ثابت کرنے کے لئے فلسفیانہ دلائل
گھڑتا رہا ہے، خالق کائنات قدیم فلسفیوں کے نزدیک ایک غیبی قوت
ہے، جو خود مختار ہے۔ یہ ایک ارفع خیال ہے، جس کا مادی مظہر کائنات
ہے۔ اس لئے کائنات اصل کا پرتو ہے، اور پابند فنا ہے، اصل فنا
سے متبرک ہے۔ افلاطون نے اس نظریے کی کما حقہ تشریحیں کی ہیں
ہندوستان میں ویدانت، اور اسلامی فکر میں تصوف میں ایسے
تصورات رائج رہے ہیں۔ بعد میں عہد وسطیٰ میں بھی فلسفہ حقیقت کو
ایک ناقابل اظہار وحدت کے طور پر پیش کرتا رہا۔ اس طرز فکر
کی رو سے انسان کسی وجدانی یا حیاتی ذریعے سے بھی اصل تک
رسائی حاصل نہیں کر سکتا۔ ان فلسفوں سے عملی طور پر یہ فائدہ رہا
کہ انفرادی اور اجتماعی زندگی میں استحکام اور اطمینان کی ضمانت
ملتی تھی، انسان اندر کی شر کی قوت کو کچلنے پر مجبور ہو جاتا تھا
لیکن اس رویے نے تلاش و تجسس کے جذبے کے مواقع کو محدود
کیا۔ انسان تخلیق کائنات سے متعلق مسائل کے حل کے لئے، ملا کی
دور مسجد تک کے مصداق مروجہ اور روایتی تصورات کی طرف
فوری رجوع کرتا تھا۔ اس لئے اس کے دلائل عقلی اور کٹھوس نہ تھے۔
وہ عقلی تجسس پر شعوری روک لگانے کے لئے مجبور تھا۔ اس لئے کہ
وہ اپنے قدموں کے نیچے عقیدوں کی زمین کو ہلتے ہوئے دیکھ کر عدم
محفوظیت کا سامنا کرنے لئے تیار نہ تھا۔

جدید فلسفے کے مطابق کائنات ایک مربوط کل کی حیثیت رکھتی ہے۔ مگر اس کے جملہ اجزاء حقیقت کے اجزائے ترکیبی کی حیثیت رکھتے ہیں، کل یا جز کسی یا ادراک کے توسط سے ہمارے فکری تجربے میں شامل ہوتا ہے۔ اس لئے وجود مطلق کا ادراک بھی انفرادی تجربے سے ہی ممکن ہے۔ اگر وہ انفرادی تجربے کی زد سے باہر ہے تو حقیقت کا وجود عدم مساوی ہے۔ اس نظریے کے ماننے والوں میں ڈیکارٹ اور لاک قابل ذکر ہیں۔ اسی طرح ہیکل اور بریڈے کے نظریے کے مطابق انفرادی ذہن ہی ایک زندہ اور ناقابل تردید حقیقت ہے۔ اور اسی انفرادی ذہن سے وجود مطلق کا ادراک ممکن ہے۔ ہیکل حقیقت اور شعور کو دو بنیادی حقیقتیں خیال کرتا ہے۔ دونوں کے درمیان عمل اور رد عمل کا سلسلہ جاری رہتا ہے لیکن ہیکل کی تصوریت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ شعور کو حقیقت سے فائز اور مقدم مانتا ہے لیکن ہیکل کے شاگرد مارکس نے حقیقت ہی کو شعور کی اساس قرار دیا۔ لیکن مارکس کے نزدیک شعور ایک الگ وجود رکھتا ہے جو اپنی قوتوں سے خارجی حقیقتوں کی نئی تخلیق کر سکتا ہے۔ کروچے بھی ذہن کو ہی ایک زندہ اور فعال حقیقت تسلیم کرتا ہے۔ کانٹ کے نزدیک تو خارجی حقیقت بھی ذہن کی پیدا کردہ ہے۔ ذہن کے علاوہ وہی شے حقیقی کہلائی جاسکتی ہے، جو انفرادی ذہن کے توسط سے تجربے کی زد میں آجائے، جدید دور میں برٹرینڈ رسل نے حقیقت پسندانہ طرز فکر کو اساس بنا کر حقیقت اور ذہن کے باہمی رشتے کی وضاحت کی ہے۔ ان کا نظریہ یہ ہے کہ ذہن ایک بنیادی

اور آزاد حقیقت کے مترادف ہے، جو خارجی اشیاء سے لب وجود رکھتا ہے۔ خارجی اشیاء کا ادراک براہ راست نہیں بلکہ حسی قوتوں کے وسیلے سے ممکن ہے، اس لئے اشیاء کا وجود بھی حسی ادراک پر انحصار رکھتا ہے۔

چنانچہ فرد ایک نئی ذہنی آگہی کے ساتھ وجود کے وہیانون میں سفر کر رہا ہے۔ یہ آگہی وجودیت سے موسوم ہے، وجودیت دراصل گزشتہ دور کے مابعد الطبیعیاتی فلسفوں کے خلاف ایک رد عمل ہے۔ اس کا مفہوم یہ ہے کہ فرد کو اپنے وجود، معاشرے اور کائنات میں سے سب سے پہلے، اپنے وجود سے مقیاس مہونا پڑتا ہے اور اپنے وجود کی آگہی کا کرب جمیلنا پڑتا ہے۔ معاشرت اور کائنات سے اس کے رشتے شغفی رویے کے تابع ہوتے ہیں، یہ نہیں کہ معاشرہ اور کائنات اس کے رویے کو اپنے تابع کرے۔ جدید دور میں وجودیت کے فلسفے کی تشہیر سارتر کی تحریروں سے ہوئی۔ سارتر سے پہلے وجودی تصورات عیسائیت سے متعلق سمجھے جاتے تھے، چنانچہ ڈینش فلسفی کیر کے گارڈ، جرمنی کے جیسر اور پاسکل اپنے وجودی تصورات کا اظہار عیسائیت کی حدود میں کرتے رہے کیر کے گارڈ (۱۸۱۳-۵۵) نے سب سے پہلے اپنی کتاب *Fear and Trembling* میں فرد کے وجود کے کرب، دکھ اور خوف کو محسوس کیا۔ خدا کی ذات میں اندھے اعتقاد (جس کی عقل تائید نہیں کرتی) نے انسان کو خوف اور دکھ میں مبتلا کیا ہے۔ کافکا نے اپنے ناولوں مثلاً *The Trial* اور *The Castle* میں کیر کے گارڈ کے ایسے ہی تصورات کی تخلیق کی ہے، کافکا جدید عہد میں ایک ایسے

انسان کو پیش دیا ہے، جو وجود کی بے معنویت کے عذاب کو
سہہ رہا ہے،

واقعہ یہ ہے کہ جوہر کو بیسویں صدی کے حالات نے گہری
نقویت اور مقبولیت عطا کی۔ دو عالمگیر جنگوں کی تباہ کاریوں کے نتیجے
میں زندگی کو جو اذیت سنہا پڑی ہے اور پھر ٹیکنالوجی کی ہوشنربا
ترقی نے انسانی وجود کو ایک عمومی پرزہ بنا کر اسے بھیانک مسئلوں
سے متصادم کرا کے اس کی معنویت اور عظمت مشکوک کر دی، نتیجے میں
جوہر تہورات کو پینے کا موقع ملا۔

فرانسیسی ادیب اور جوہر مفکر سارتر وجودیت اور مذہبیات
کے مابین کسی رشتے کو تسلیم نہیں کرتا۔ وہ انسانی وجود کو خود آگہی کی
بدولت آزاد سمجھتا ہے، یہ آزادی اس کے جذبہ و احساس میں بھی ہے۔
اور اس کے ظاہری اعمال میں بھی، والس فاؤلی نے سارتر کے تصور
آزادی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے :

”اس کی آزادی اسے ہر اس چیز کی نفی کرنے کی
قوت بخشی ہے، جو اس کی شخصی تاریخ اسے بنانے کا دعویٰ
کرتی ہے۔ ہر اس چیز کی نفی کرتی ہے جو اس کے گرد و پیش
کا معاشرہ اسے بنانے کا دعویٰ کرتا ہے۔“

لیکن انسان کے فکر و عمل کی یہی آزادی اسے ذمہ داری کی
اذیت سے آشنا کرتی ہے۔ اور یہ اذیت اسے شخصی طور پر فرد واحد کی

حیثیت سے محسوس کرنا پڑتی ہے۔ اور انسان "ایک بیکار جذبہ بن جاتا ہے۔ سارتر کے وجودی تصورات کا اظہار ان کے پہلے ناول *Nausea* میں ملتا ہے۔ انسان آزادی کے جذبے کو عمل میں لا کر سماج اور فطرت کی پابندیوں کو ٹھکرا بھی سکتا ہے، لیکن سماج اور فطرت کی ناقابل تسخیر قوتیں اس کے راستے میں دیوار بن جاتی ہیں اس لئے انسان ایک متناقض مخلوق ہے۔ بقول ڈیوڈ اسی رابرٹس :

"باہر سے دیکھئے تو وہ فطرت کے وسیع عمل میں ایک، نہنی واقعہ ہے۔ اندر سے دیکھئے۔ تو ہر انسان اپنے اندر ایک کائنات ہے۔"

جدید دور کا ایک اہم وجودی مفکر ہاسٹنگز ہے۔ اس نے موجودہ صدی میں عالمی جنگوں کے بعدیا تک مناظر سے گہرا اثر قبول کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ انسان موضوعی اشیاء سے اسی وقت کوئی رابطہ قائم کر سکتا ہے جب وہ اپنے وجود سے باہر آجائے اور خارجی دنیا سے اس کے رشتے کے تعین میں اس کی مرضی یا انتخاب کو دخل نہ نہیں ہوتا۔ اس لئے زندگی بے معنویت کے کرب میں مبتلا ہے۔

سارتر کی طرح کامونے بھی وجودی تصورات کو ادبی تحریروں مثلاً *دی اوٹ سائٹر*، *ایڈی ملگ* اور *دی فال* میں پیش کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ وجود کی آگہی انسان کو معاشرے میں اجنبی بناتی ہے۔ اور پھر

اسے معاشرے، مذہب، اخلاق اور قانون کی ستم رانیوں کا شکار ہونا پڑتا ہے، موجودہ جرمن ادیبوں میں کا فکارتے وجودی فکر کا کامیابی سے اظہار کیا ہے۔ اس کی مشہور کہانی *The Metamorphosis* میں مرکزی کردار ساسا زندگی کی ذمہ داریوں سے دست کش ہو کر ایک کیڑے (Cockroach) میں تبدیل ہوتا ہے۔ اور اسے چند روز کے بعد فاقوں سے مردہ پا کر کوڑے کے ساتھ باہر پھینک دیا جاتا ہے۔

وجودیت کے پیروکاروں کے مطالعہ سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ فرد، اجتماعی تصورات سے منحرف ہو کر اپنی ذات کی آگہی کے کرب کو جھیل رہا ہے، وہ حد درجہ داخلیت پسند ہو گیا ہے۔ اور اپنے افکار و اعمال میں آزاد محسوس کرنے کے باوجود جدید سوسائٹی کے دباؤ سے ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے، جیسا کہ کامو کے اجنبی (The Outsider) سے مترشح ہوتا ہے۔

فلسفے کے علاوہ سائنس نے بھی وجود اور کائنات کی اصل کے بارے میں سوالات اٹھائے ہیں، قدیم یونان میں غالباً پہلی بار سائنسی مسائل کو علمی زندگی میں اُن کی افادیت تک محدود نہیں رکھا گیا، بلکہ بنیادی مسائل کی تحقیق کا ذریعہ بنایا گیا، یونانیوں نے ریاضیاتی استدلال سے مادہ اور ذہن کی خصوصیات کو سمجھنے کی کوشش کی۔ سائنس بھی فلسفے کی طرح حقیقت کے کلی تصور کو نہیں، بلکہ اس کے جز سے علاقہ رکھتی ہے انیسویں صدی میں ڈارون کے نظریے نے کائنات کی اصل اور اس کے مقصد سے متعلق غور و فکر کی نئی راہیں کھول دیں۔ جسم اور ذہن کے باہمی رشتوں کی نئی و مناسحت کی ضرورت محسوس ہوئی، علاوہ انہیں

خارجی حقیقت کے ٹھوس مادے سے عبارت ہونے کے نئے نظریے کے مستحکم ہونے سے مافوق فطری نظریات کا ابطال ہونے لگا۔ افسوس کہ فلسفہ سائنس اور دیگر علوم کی ترقی کے ساتھ ساتھ شعور برابر کروٹیں لیتا رہا ہے۔ اور زندگی کی اصل کے بارے میں شد و مد سے استفسارات کرتا رہا ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا، جدید دور میں ان استفسارات میں گہری شدت پیدا ہو گئی ہے۔ انسانی ذہن، اپنی حد بند یوں کے باوجود ازل اور ابد کے سرمہ پر رازوں کو کھولنے کی زبردست خواہش سے دوچار ہے، اور خلا کا ستارہ اس پر منوں بوجھ کی طرح حاوی ہے۔ یہ امر بھی قابل توجہ ہے ذہن مادے کی ایک ترقی یافتہ شکل کی حیثیت سے اور بدلتے حالات کے شدید اثر کے تحت، زیادہ تیز اور حساس ہوتا جا رہا ہے۔ غالب برسوں میں سائنس کے کارناموں نے اسے زیادہ فعال اور مضطرب بنایا ہے، اس کے علاوہ عقیدوں کی گرفت ڈھیلی پڑ جانے سے اسے اپنی جڑوں میں دور تک پھیلانے کا موقع ملا ہے۔

ادھر فلکیات اور جیالوجی کی نئی تحقیق نے انسان کو بیسکراں کائنات میں اپنے وجود کی کم مائیگی کا احساس تیز کیا ہے، فلکیات نے زمینی ستارے کو حد درجہ حقیر اور بے مایہ ثابت کیا ہے، خلا میں ایک نہیں، لاتعداد نظام شمسی ہیں، جو ایک چکراتے *Nebula* کے ٹوٹنے کے نتیجے میں وجود پذیر ہوئے ہیں۔ سرجمیر: جیتر کے اندازے کے مطابق خلا میں ستاروں کی تعداد لگ بھگ دنیا کے تمام سمندروں کے ساحلوں پر ریت کے ذروں کے برابر ہے، جو اس پر اضافہ کرتے

ہوئے لکھتا ہے :

سورج ریت کا ایک ایسا ہی ذرہ ہے، تاہم یہ
زمین سے دس لاکھ گنا بڑا ہے۔

اس سے یہ اندازہ لگانا آسان ہوتا ہے کہ یہ سیارہ، جس پر ہم
وہ دناتے ہوئے پھرتے ہیں، کتنا حقیر ہے، کتنا چھوٹا، اور جہاں تک اس پر
حیات کی تقدیر کا تعلق ہے۔ تو حیات قاتی ٹائم سکیل کی رو سے اس کا
زمانہ سید محض ہے، قدیم انسان سے جدید دور تک کا زمانہ دس لاکھ برسوں
پر مشتمل ہے۔ اور تہذیبی زندگی بقول جوڈ "چار ہزار برسوں پر
محیط ہے"۔

بہر حال، ان حقائق کی روشنی میں یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ بے کراں خلا میں
ان گنت ستاروں اور سیاروں کے ہجوم میں ایک حقیر سیارے یعنی زمین
پر موافق حالات پیدا ہونے سے یعنی تدریجی طور پر اس کی عدت میں کمی
واقع ہونے سے، بغیر کسی منصوبہ کے، زندگی کی شروعات عمل میں آئی
ہیں۔ اور ایک اتفاقہ کرشمے کے تحت غیر آباد خطہ زمین پر زندگی آگئی ہے
متصاف ہو گئی ہے، یہ زندگی برابر گرم سفر ہے لیکن اس امکان کو خارج
نہیں کیا جاسکتا کہ کسی نقطہ عروج پر پہنچ کر زمینی یا خلائی حالات
کی ناسازگاری کے نتیجے میں مثلاً سورج کی گرمی کے زوال کے ساتھ ہی
یہ زوال آشنا ہوگی۔ اور یہ آباد زمین پھر غیر آباد ہو جائے گی

Guide to Modern Thought .

Guide to Modern Thought .

زمین کے تباہ ہونے یا غیر آباد ہونے کے امکانات عام حالات ہیں
 بھی نظر آتے ہیں۔ انسان میکائیکی ترقی کی دوڑ میں یہ حقیقت نظر انداز
 کرتا جا رہا ہے کہ وہ بنیادی طور پر زمین کے دوسرے نمونہ پذیر اجزاء کی
 طرح ایک جز ہے۔ ایک ایسا جز جو زمین کے پیداواری وسائل
 پر زندہ ہے۔ لیکن میکائیکی ترقی کے نتیجے میں زرعی پیداوار کی طرف
 نسبتاً کم توجہ دینے سے اس کی زندگی کو خطرہ لاحق ہو سکتا ہے، علاوہ
 اس میں بڑھتی ہوئی آبادی، اور پیداوار کی تدریجی کمی (کمپیادسی کھاد اور
 سمجھنا ناکا) کے باوجود قدرتی وسائل کے زوال کے لئے
 خطرے کی گھنٹی ہے۔

آخر میں نفسیاتی سطح پر شعور کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ
 انسان کو بنیادی طور پر اپنی جبلتی خواہشوں کے تعلق سے قدیم وحشی انسان
 یا جنگلی جانور سے ممیز نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ٹھیک ہے کہ شعوری سطح پر
 انسان نے تہذیب کے تقاضوں کے پیش نظر حیوانی جبلتوں پر روک
 لگائی ہے۔ تاکہ معاشرے کی ہموارمی اور استحکام کی ضمانت میسر ہو سکے
 لیکن انسان ہمیشہ جبلتوں کے آزادانہ اظہار کے لئے بے قرار رہتا
 ہے۔ لیکن تہذیب ایک دیوار کی طرح اس کے راستے میں حائل
 رہتی ہے۔ اور وہ اپنی تشنہ تکمیل آرزوں کو دباتا رہتا ہے۔ نتیجے میں
 تہذیب کی نشوونما ہوتی ہے۔ فرائیڈ نے کئی بار کہا ہے کہ "انسانی تہذیب
 جبلتوں کو دبانے کے عمل پر انحصار رکھتی ہے"

واقعیہ ہے انسان مسلسل خارجی دباؤ اور تہذیبی روک سے اپنی شخصیت کو کچلنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اور وہ نیورائٹیت کا شکار ہوتا ہے، اُس کا جذبہ تفحص اور فکر و عمل کے قویٰ مردہ پڑ جاتے ہیں۔ اور وہ خود کار معاشرتی نظام میں ایک پرزہ بن کے رہ جاتا ہے۔ لیکن باطنی طور پر اس کے وجود میں تشدد تکمیل خواہشوں کا لاوا پکتا رہتا ہے۔ جو اجتماعی طور پر تباہ کن جنگوں یا قتل عام کی صورت اختیار کرتا ہے۔ اور انفرادی طور پر مخالفت، عداوت، نفرت، عیب جوئی۔ اغوا، ڈکیتی اور قتل میں نمودار ہوتا ہے۔ بقول فرائیڈ :

”تکمیل خواہش کے جذبے کو ترک کرنا اس کی

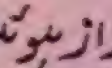
شدت اور بے صبری میں اضافہ کرنے کے مترادف ہے۔“

چنانچہ عہد حاضر میں تہذیب کی گرانباری کا احساس انسان کی نفسیاتی زندگی کے لئے ایک عذاب بن چکا ہے اور نئی نسل کے لوگ اس سہائشی تہذیب سے بیزار ہوتے جا رہے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ اگر فرائیڈ کے اس نظریے کو تسلیم کیا جائے کہ تحلیل نفسی کی رو سے انسان آج بھی وحشیانہ خواہشوں کا اسیر ہے۔ تو اس کی شعوری قوتوں سے اعتماد اکٹھا جاتا ہے۔ کچھ لوگوں کا یہ کہنا ناقابل فہم نہیں ہے کہ انسان خارج سے ٹکرا کر عقل و فہم کی قوت کو تیز کرتا ہے اور وہ نیکی اور بدی اور فائدے اور نقصان میں تمیز کر سکتا ہے، وہ یادداشت اور قوت فیصلہ سے متصف ہو جاتا ہے۔ یہی وہ اوصاف ہیں جو اُسے وحشی

انسان سے الگ کرتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ شعوری قوتوں سے وہ تہذیبی اور تخلیقی کارنامے انجام دینے کے قابل ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسان نے ایک عظیم انسانی تاریخ کی تشکیل کی ہے۔ فرائیڈ نے اس مسئلے پر بھی غور کیا ہے۔ اس نے جو نتائج اخذ کئے ہیں۔ وہ اس کے تحلیل نفسی کے نظریے سے متغائر نہیں ہیں اس کا خیال ہے کہ انسان کا تہذیبی عمل شعوری نہیں۔ بلکہ لاشعوری نوعیت کا ہے۔ اس کے تہذیبی کارنامے جو تاریخ میں اہم تبدیلیوں کے ضامن رہے ہیں اس کے لاشعوری مہیجانات ہی کا اظہار ہیں۔ انسان ہی وہ واحد مخلوق ہے جو ہر دور میں دل میں محشر اضطراب لئے رہا ہے۔ اس کی یہ اندرونی بے چینی اسے مستقل عذاب میں گرفتار کرتی رہی ہے۔ اور وہ انسانی تاریخ میں غیر شعوری طور پر نت نئی تبدیلیوں کا موجب بنا رہا ہے معاشرے کے انقلابات بھی لاشعوری محرکات کے مرہون رہے ہیں اس لئے ہم اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ نفسیاتی اعتبار سے اپنی وحشی جبلتوں کے اثر سے آزاد نہیں ہو سکا ہے اور وہ اس کی تسکین کے لئے برابر بے چین رہتا ہے۔

عالمی سطح پر تیزی سے بدلتے ہوئے حالات کے نتیجے میں انسانی حیات میں رونما ہونے والے اثرات کے مطالعے کے بعد ملکی سطح پر تبدیلیوں کی رفتار، ماہیت اور نتیجہ خیزی پر ایک نظر ڈالنا مفید ہوگا۔ یہ صحیح ہے کہ جدید دور میں ساری دنیا میں رونما ہونے والے حالات شاعر (خواہ وہ کسی بھی علاقے میں کیوں نہ ہو) کے ذہنی پس منظر کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس لئے کہ دنیا سمٹ کر ایک خطے میں تبدیل ہو چکی ہے۔ تاہم عصری شاعری

کے فوری پس منظر کی حیثیت سے ملکی حالات کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔

ہندوستان کی تہذیبی تاریخ کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ملک قدیم زمانے سے ہی اجنبی قوموں کے مختلف وقتوں میں جیل ہونے سے ان کے تہذیبی اثرات کو فراخ دلی سے اپنے تمدنی مزاج میں سموتا رہا ہے۔ قسرون وسطیٰ میں مسلمانوں کے تہذیبی اثرات نے مقامی تہذیبی زندگی کو متاثر کر کے ایک مشترک تہذیب کی بنیادوں کو استوار کیا۔ بعد میں مختلف یورپی قوموں کی تہذیبی قوتیں تیزی سے اہل ہند کی قومی اور ذہنی زندگی پر اثر انداز ہوئیں۔  کا ہنگامہ غدر اپنے دور رس اثرات کی بنا پر اہل ہند کی زندگی کو عہد وسطیٰ کی روایات سے منقطع کرنے اور جدیدیت سے ہمکنار ہونے کا پہلا بڑا تاریخی واقعہ ہے، قدامت پرستی کے روئے کے خلاف سرسید اور راجہ رام موہن رائے کی ان تھک کوششوں سے اہل ہند قدامت کی زنجیروں کو توڑ کرنے سائنسی علوم کی ضرورت محسوس کرنے لگے، آہستہ آہستہ یہاں کے پڑھے لکھے لوگ والٹیر کارلائل، مل اور روسو کے سیاسی اور سماجی تصورات مثلاً جمہوریت رائے عام حقوق نسواں، بالغوں کی رائے دہی، تحریر و تقریر کی آزادی مساوات اور سائنسی علم کی اہمیت سے آشنا ہونے لگے۔ شعر و ادب میں بھی جدت اور تازگی کے پہلوؤں پر زور دیا جانے لگا۔ مجموعی طور پر انیسویں صدی کے اواخر تک اہل ہند کنوئیں کے مینڈک نہ رہے بلکہ ان کے ذہنی افق وسیع تر ہو گئے۔ اور وہ دنیا کے بدلتے ہوئے

حالات پر نظر میں دوڑانے لگے، وہ مشاہدہ کر رہے تھے کہ مشرقی ممالک میں بھی صدیوں کی غفلت کے بعد بیداری کی ایک لہر دوڑ رہی ہے۔ روس میں مطلق العنانیت کے خلاف عوامی بے چینی بڑھ رہی تھی۔ چین اور ایران میں بدیسی تسلط کے خلاف نفرت تیز ہو رہی تھی۔ ہندوستان میں بدیسی سامراج کے خلاف خون میں جنگاریاں پھڑک رہی تھیں۔ اس کے علاوہ ملک میں سائنسی ایجادوں کے اثرات پھیل رہے تھے۔ بڑے بڑے شہروں میں کارخانے لگائے جا رہے تھے۔ ریل و رسائل کے جدید طریقوں مثلاً سڑکوں، ریلوں اور خبررسانی کے نئے ذریعوں نے ملک کے معاشرتی مزاج کو متاثر کرنا شروع کیا۔ اقتصادی حالات میں تبدیلی آنے لگی۔ مذہب، اخلاق اور معاشرت کے مروجہ عقیدوں پر نظر ثانی کا جذبہ فزوں ہونے لگا۔ اور ذہنی کشمکش تیز ہونے لگی۔

بیسویں صدی کے آغاز ہی سے گہری اور دور رس تبدیلیوں کی شروعات ہوئیں پہلی جنگ عظیم نے ہندوستان کو بھی بری طرح متاثر کیا۔ اس کا ایک نتیجہ یہ نکلا کہ اہل ہند کے دلوں میں بدیسی سامراج کے خلاف نفرت اور عزم و عرصہ کی آگ تیز ہونے لگی۔ ۱۹۱۹ء میں جلیان والا باغ کے خونچکاں حادثے نے ہندوستانیوں کی غیرت کو آتش فشاں بنا دیا۔ اسی دوران میں ۱۹۱۷ء میں انقلاب روس ظہور پذیر ہوا۔ اس انقلاب کا دیگر ممالک میں بھی خیر مقدم کیا گیا، ہندوستان میں اشتراکی خیالات تیزی سے مقبول ہونے لگے۔

پہلی جنگ عظیم کے ہولناک اثرات ابھی تک دنیا کے لوگوں کے

دلوں سے مٹ نہ چکے تھے کہ جرمن فسطائیت نے جو سرمایہ داری کا
 ہی ایک روپ تھا۔ ۱۹۳۹ء میں پھر جنگ کے شعلوں میں بھونک دیا
 اور لوگوں کے لئے مصیبتوں کا نیا باب کھل گیا۔ تاہم ملکی سطح پر یہ فائدہ
 ضرور ہوا کہ تجارتی اور صنعتی ترقی کے امکانات بڑھ گئے۔ ہندوستان
 مشرق وسطیٰ کے لئے **SUPPLY BASE** بن چکا تھا
 فولاد، ٹکسٹائل، سیمینٹ اور المونیم کے بڑے بڑے کارخانے وجود میں
 آ گئے۔ اس کے علاوہ جنگ کے طوفانی حالات میں تحریک آزادی کو غیر
 معمولی تقویت ملی۔

مجموعی طور پر، موجودہ صدی کے وسط تک، ہندوستان کی
 معاشرتی اور تہذیبی زندگی (عالمی اثرات کے باوصف) روایتی قیود
 کی بنیاد پر قائم رہی۔ ملک کی بیشتر آبادی دیہات میں مقیم تھی
 ان کے رہن سہن، کھانے پینے کے آداب، لباس، عقیدے اور تفصیلات
 روایتی معیاروں سے مطابقت رکھتے تھے۔ ہندوستانی تمدن اپنی آہستہ
 روی کی بناء پر صدیوں سے ایک مخصوص ڈھرے پر چلتا رہا اس کی
 ایک بنیادی خصوصیت ذات پات کی تقسیم رہی ہے۔ اس تقسیم کے
 پیچھے تقسیم کار اور نسلی امتیازات کا جذبہ کارفرما رہا ہے۔ مسلمان
 طبقے میں بھی خاندانی امتیازات کا عمل دخل رہا ہے۔ دوسری خصوصیت
 مشترکہ خاندان کی رہی ہے، اس کی رُرد سے گھر کے بزرگ کو خانہ دار
 کی حیثیت حاصل تھی، گھر کے نو عمر لوگ عموماً کمانے کی فکر سے آزاد ہو کر،
 معاشی اور نفسیاتی طور پر بھی بڑوں پر تکیہ کرتے تھے۔ مشترکہ خاندان میں
 ایک اہم بات یہ پائی جاتی تھی کہ شادی بیاہ کے معاملے میں لڑکے یا لڑکی

کی مرعنی کو کوئی اہمیت حاصل نہ تھی اس کے علاوہ عورت اور مرد کے دائرہ کار الگ الگ سمجھے جاتے تھے، پردے کا سختی سے رواج تھا عورت کی سماجی زندگی نہ ہونے کے برابر تھی، وہ مرد کے مقابلے میں کمتر رتبہ رکھتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جنہر کی رسم عام تھی۔ علاوہ ازیں، جہالت اور پس ماندگی اپنی انتہائی شکل میں موجود تھی۔ یہ سماجی صورت حال صدیوں سے ہندوستانی مزاج کا حصہ بن چکی تھی، لیکن جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، کہ انیسویں صدی کے وسط سے، انگریزی حکومت کے قائم ہونے کے نتیجے میں ہندوستان کے لوگ ماضی کے دھندلکوں سے نکل کر سائنسی تہذیب کی روشنی کی سمت قدم بڑھانے لگے، یہ تبدیلی آہستہ روشنی ہوئی لیکن نئی صدی کے طلوع ہونے پر تبدیلی کی رفتار بہت تیز ہونے لگی۔ اس تبدیلی کو مؤثر بنانے میں صنعتی اور میکانیکی ترقیات نے بنیادی رول ادا کیا۔ زراعتی نظام کے باوجود، ملک کے کئی شہروں میں ٹکنالوجی تیزی سے دخیل ہو رہی ہے، زرعی میدان میں فصل اگانے کے پرانے طریقے مسترد ہو رہے ہیں۔ جدید سائنسی اوزار، فرٹیلائزر، سنج کی نئی قسمیں، کیمیاوی کھاد، حیوانات کی افزائش نسل، زراعت کی مقدار اور کوالٹی میں حیرت انگیز اضافے کا باعث بنی ہوئی ہے، زراعت کے بڑھتے ہوئے اخراجات کے پیش نظر منافع میں بھرا اضافہ ہو رہا ہے جس سے حیار زندگی بڑھ رہا ہے، صنعتوں کے پھیلاؤ کے ساتھ دیہات میں زمین کی حصولی اور پھر دیہاتیوں کو زمین کے عوض نوکریوں کا بندوبست کرنے کے مسائل پیدا ہو رہے ہیں۔ ایک نشوونما کے مسئلہ بڑھتی ہوئی آبادی کا ہے۔ اس کے علاوہ صنعت کاری کے میدان میں وسائل کی کمی

پھوڑا۔ انتشار۔ بناؤ توں۔ بھوک۔ قحط۔ سیلاب اور وبا کے فوائز سے
لوگ عدم محفوظیت اور بے بسی سے آشنا رہے ہیں۔

نئی صورت حال نے صدیوں پرانے عقیدوں کو بھی متاثر کرنا شروع
کیا ہے۔ چنانچہ ذات پات کی تقسیم کا احساس کمزور ہونے لگا ہے۔ جدید
معاشرے میں جہاں پینے کے پانی کا جدید انتظام ہو۔ پانی کی الگ
الگ تقسیم ناممکن ہے۔ ذات پات کا مسئلہ پہلے ہی جاگیردارانہ نظام
کے اکھڑنے کے ساتھ ہی اپنی شدت کھو بیٹھا تھا۔ نئی نسلیں چھوٹ
چھات سے بلند ہو کر مساوات اور جمہوریت کے اصولوں سے متاثر نظر
آتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ گھروں میں بزرگوں کے ذہن ابھی تک اس کے
اثر سے نجات نہیں پاسکے ہیں۔ اور نئی نسل کے لوگوں کے لئے ذہنی
کشاکش کا باعث بن جاتے ہیں۔

مشترکہ خاندان کی روایت بھی تیزی سے متاثر ہو رہی ہے، پڑھے
لکھے نوجوان شادی کے بعد ہی۔ بزرگوں کے اقتدار سے بیزار ہو کر
اپنا گھر بسانے کی خواہش سے دوچار ہوتے ہیں اس رجحان کو اپنی
مرضی سے شادی کرنے کے جذبے سے تقویت ملی ہے۔ بڑے بڑے
شہروں میں کاروباری اداروں۔ سرکاری دفاتر اور یونیورسٹیوں میں
عورت اور مرد کے ایک دوسرے کے قریب آنے کے امکانات نے
لومیسرینجز کو آسان بنا دیا ہے، عورت اب گھر کی چار دیواری سے
نکل کر کے مرد کے بدوش بدوش کام کر رہی ہے۔ اس واقعے نے کئی
تبدیلیوں کے لئے سہا ہموار کی ہے۔

ہندوستان میں نئے حالات میں، لوگ تقدیر پرستی کے زیر اثر

ہاتھ پر ہاتھ دھرے رہنے کے رویے کو ترک کر کے زیادہ سے زیادہ کمائی
 کی طرف متوجہ ہو رہے ہیں تاکہ اپنے معیار زندگی بہتر بنا سکیں، لیکن
 عام طور پر اقتصادی پس ماندگی اب بھی ہندوستان کے گلے کا ہار ہے
 حکومت سوشلزم کے لقب العین پر عمل پیرا ہونے کے باوجود انفلکس
 کا خاتمہ نہیں کر سکی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عملی طور پر منافع خور تجارت
 پیشہ طبقہ اور صنعت کار، پرائیویٹ سیکٹر میں حکومت کے مالی تعاون کو
 حاصل کر کے تجارت اور صنعت پر قابض ہیں۔ اور انہیں منافع خوری
 کے نادر مواقع حاصل ہیں۔ سرکاری مشنری رشوت خوری کی بنا پر ان
 کے زیر دام ہے۔ اور مختلف سیاسی پارٹیاں ان کی خوشہ چین ہونے
 کی بنا پر انہیں تنقید کا ہدف بنانے سے معذور ہیں۔ ان حالات میں بہتر
 زندگی گزارنے کی جدوجہد کو بے اثر پا کر لوگ بالیوسی اور ذہنی تناؤ
 میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ اس لئے ابقاتی خلیج بڑھتی ہی جا رہی ہے۔ کاروباری
 اداروں میں سرمایہ داروں اور سرکاری دفاتر میں بیوروکریسی کے
 اقتدار نے طبقاتی کشمکش کو تیز کیا ہے۔ یہ کہنا غلط نہیں کہ افسر شاہی
 جاگسردارانہ نظام کا نغمہ تبدیل بن چکی ہے۔ نتیجے میں گزشتہ پچیس برسوں
 کے بعد بھی انتظامیہ میں رشوت خوری، لال فیتے کی موجودگی اور ذمہ
 داری اور احساس کے فقدان سے ملک کی اقتصادی حالت کمزور ہوتی جا رہی
 ہے جس کے علاوہ کئی وطن دشمن عناصر اور مفاد خصومی رکھنے والے
 اخلاقی تروں کو روند کر، فرقہ وارانہ جھگڑے، علاقائی تعصب، لسانی
 منافرت پیدا دیتے ہیں، لہذا دوا کر کے لفظوں میں «ساری سماجی
 ساخت میں بے اطمینانی، عدم اعتماد اور بے چینی سرایت

کر گئی ہے۔

اس وقت سب سے زیادہ مشکل کا سامنا نئی نسلوں کو ہے وہ صدیوں کی پس ماندگی، جہالت اور افلاس سے آزاد ہونے کی شدید خواہش رکھتے ہیں۔ لیکن معاشی اور معاشرتی طور پر وہ ابھی تک پرانی نسلوں کے دست نگر ہیں، ان پر پرانے معتقدات لادے جاتے ہیں۔ جن کے کھوکھلے پن سے وہ واقف ہو چکے ہیں اس لئے نسلوں کی باہمی آویزش بڑھتی جا رہی ہے، نئی نسلوں کے نزدیک قدریں اپنی معنویت کھو بیٹھی ہیں۔ اس صورت حال نے نئے ذہن کو زیادہ ہی پیچیدہ متناقض، اور *Ambivalent* بنایا ہے۔ نیا ذہن بے چینی انتشار اور تشدد پرستی کا شکار ہو رہا ہے۔ بزرگسائی کی معاشی اور تہذیبی اجارہ داری کے خلاف نئی نسلوں کی تخریب پسندی اور منہ کاٹنے آرائی ایک شدید رد عمل کا اظہار ہے۔

ملکی سطح پر سیاست کے دائرہ وسیع اور نشیب و فراز سے آگاہ ہونے کے ساتھ ہی نئی نسلیں عالمی سطح پر بھی سیاسی باز گیری کے پیچھے مفاد پرستی، اقتدار جوئی، جنگ جوئی اور ملک گیری کی بہیمانہ ہوس کا نظارہ کر چکی ہیں، وہ بیت نام اور عرب اسرائیلی جنگ کے پیچھے اہل سیاست کی ریشہ دوانیوں سے واقف ہیں۔

۱۹۷۱ء میں ہمسایہ ملک چین سے سرحدی تنازعہ ہوا۔ اور پھر

پاکستان سے قریبی ہمسائیگی اور تمدنی ارتباط کے باوجود تین مرتبہ
ہولناک تصادم نے سبھوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔

متذکرہ بالا حقائق کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ ملک
اس زمانہ میں اقتصادی، تہذیبی اور معاشرتی طور پر ایک بحرانِ حالت
سے گزر رہا ہے۔ اور کچھ لوگوں کا یہ رویہ خوش فہمی نہیں تو اور کیا ہے کہ
یورپی ممالک میں میکانیکی تہذیب نے بحران پیدا کیا ہے لیکن اپنے گھر
میں خدا کے فضل سے صہبِ خیریت ہے۔ یہ رویہ انتہائی غیر حقیقت
پسندانہ اور غیر ذمہ دارانہ ہے۔ ہم ہر عہد کے دانشوروں اور شاعروں
سے یہ توقع رکھتے ہیں کہ وہ اپنے عہد کے خطرات کا سامنا کریں۔ اس
وقت صورتِ حال یہ ہے کہ یورپی ممالک کے مقابلے میں ہندوستان
اپنے مخصوص حالات اور پیچیدگیوں کی بنا پر زیادہ گہبھراور حیات شکن
مرحلوں سے گزر رہا ہے۔ اس لئے فنکارِ سطحی رجائیت اور طفلانہ امید
آفرینی آخراٹ کر کے، اپنے عہد کی سنگین سچائیوں کا اور اکِ حاصل
کر رہا ہے، نئی شاعری ملکی اور بین الاقوامی سطح پر فکر و احساس کی
ایسی ہی تشدد و کیفیات اور تجربات پر اپنی عمارت کھڑی کرتی ہے۔

تیسرا باب

دیدہ بے خواب

ایک چیمز یقینی ہے۔ جدید شاعری
اپنا وجود رکھتی ہے۔ اس نے نئے رقبوں پر اپنا
حق جتایا ہے۔ اس نے ایک نئی حیثیت کی تشکیل
کی ہے، اور سہارے شعور کی توسیع کی ہے۔
سرل کانلی

اردو شاعری میں نئی حیثیت کے مختلف پہلوؤں کا اظہار لگ بھگ
۱۹۵۵ء کے بعد ایک نمایاں اور توجہ طلب حیثیت اختیار کرنے لگا۔ اور
ادبی تاریخ میں ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ یہ ایک جدید نردور کہلایا جاسکتا
ہے۔ اس لئے کہ یہ ماضی قریب کی روایات سے بھی انقطاع کر کے اپنے
عصری مسائل سے وابستگی کے عادی رجحان کا حامل تھا۔ یورپ کی مختلف
زبانوں کی شاعری میں، خاص کر انگریزی اور امریکی شاعری میں نئی
صدی کے طبع ہونے پر، پہلی جنگ عظیم کے زمانے ہی میں، روایت
سے انحراف اور نئی آگہی کے اظہار پر زور دیا جانے لگا۔ ایلینٹ
کی ویسٹ لینڈ (۱۹۲۲ء) اور اینڈر ایڈنڈ کی امیجسٹ تحریک نے

انیسویں صدی کی وکٹوریہ شاعری کی وضع داری اور روایت پسندی سے اپنا رشتہ منقطع کیا، اور شاعری کے موضوع اور ہیئت میں حیرت انگیز تبدیلیاں پیدا کیں۔ آرٹ کی دنیا میں ۱۹۰۵ سے ۱۹۱۰ تک پکا سونے کیوبزم کے رجحان کو فروغ دیا۔ اور پھر، فرائیڈ اور دوسرے ماہرین نفسیات کی تحقیقات نے انسانی فطرت کے بارے میں روایتی تقدس مآب تصورات کو چیلنج کر کے اس کی حیوانی جبلتوں سے پردہ اٹھایا۔ فریکس کی نئی تحقیقات نے زمان و مکان کے پرانے تصورات کی بیخ کنی کی۔ آئن سٹائن کی اضافیت کی تصویری ۱۹۰۵ میں منظر عام پر آئی، صنعتی اور سائنسی ترقی کے زیر اثر بین الاقوامی حالات کی تیز رفتاری نے ادبی حیثیت کو مختلف سطحوں پر تیزی سے متاثر اور متعین کرنا شروع کیا۔ ہندوستان میں بھی، نئی صدی کے آغاز سے ہی مختلف زمانوں کی شاعری، موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے، بدلتے ہوئے حالات کے زیر اثر، گہری تبدیلیاں قبول کرتی رہی۔ اردو میں اقبال کی شاعری نہ صرف انیسویں صدی کی آزاد اور حالی کی شاعری کی جدت پسندی کی توسیع کرتی ہے، بلکہ اپنے بیانیہ طرز اظہار کے باوجود بعض مغربی نظموں کے نمونوں کی پیروی میں، تجربے کی تازگی کی ایک مثال فراہم کرتی ہے۔ یہ تجربہ عصری شعور کی سچائی پر دال ہے، اقبال کے بعد کارل مارکس اور فرائیڈ کے نظریات کے زیر اثر شاعری میں سماجی احساس (جس کی نمایندگی ترقی پسند شعرا کرتے ہیں) اور جنسی آگہی (جو میراجی کے یہاں ملتی ہے) کے دو اہم رجحانات حاوی رہے، حلقہ ارباب ذوق سے والیستہ شعرا مثلاً مختار صدیقی، مجید امجد، قیوم نظر

اور یوسف ظفر نے موضوع میں تجربہ پسندی کی طرف دھیان دیا اور نظم کے فنی تصور کو فروغ دینے کی سعی کی۔ ان شعراء کے یہاں عام طور پر جدید مشینی دور میں فساد کے ذاتی اور معاشرتی مسائل کو موضوع شعر بنانے کا رجحان ملتا ہے۔ اسی زمانے میں چند اور رجحانات مثلاً رومانویت، وطنیت اور جدید آزادی بھی موضوع شعر کی تشکیل کرتے رہے، ظاہر ہے یہ موضوعات اپنے دور کے بدلتے ہوئے تاریخی سیاسی اور سماجی حالات کا ہی نتیجہ تھے۔

۱۹۴۷ء تک یہ مختلف اور متضاد رجحانات بڑھی ہواری کے ساتھ شاعری میں جگہ پاتے رہے، ۱۹۴۷ء میں ملک تقسیم ہوا۔ اور نتیجتاً ملک کی سیاسی، معاشرتی اور ذہنی زندگی کو ایک ناقابل تلافی نقصان سے دوچار ہونا پڑا۔ اتنا ہی نہیں بلکہ تقسیم کے سانحے کے ساتھ، صلیبیہ کے طور پر مذہب کے نام پر ایسے انسانیت کش فسادات ہوئے جن کی مثال ہمیں ملتی، یہ بھی حقیقت ہے کہ ۱۹۴۷ء کا سال صدیوں کی غلامی، محکومیت اور پس ماندگی کے خاتمے، اور آزادی، جمہوریت اور صنعتی ترقی کا نقطہ آغاز تھا۔ حالانکہ حصول آزادی کا مطلب یہ نہ تھا کہ کوئی جادو کی چھڑی ہاتھ لگی تھی۔ جو آن و احد میں ملک کی تقدیر بدل کے رکھ دے، صورت حال یہ تھی کہ ملک کو اپنے وسائل کی نئی تنظیم کر کے ایک منصوبہ بند تعمیر نو کے صبر آزما مرحلے سے گذرنا تھا، اس لئے بے شمار نئے مسائل پیدا ہوئے۔ ان حالات سے ادب کا متاثر ہونا ناگزیر تھا۔ قابل توجہ بات یہ ہے کہ تقسیم وطن کے دس بارہ برسوں تک ہندوستانی ذہن، مغربی ممالک کے بدلتے ہوئے حالات سے براہ راست اور کھل کر

انداز سے متاثر ہونے کے بجائے اپنے اقتصادی اور سیاسی حالات کی
 پراگندگی کا شکار رہا۔ یہ واقعہ ہے کہ ۱۹۴۷ء کے بعد ہمارے شاعروں
 کو ایک ایسے ہمہ گیر انتشار اور مایوسی کا سامنا کرنا پڑا کہ دس بارہ سال
 کا عرصہ ان کی جذباتی بجالی اور نفسیاتی باقاعدگی کے لئے کافی نہیں
 تھا، اس وقفے میں وہ زیادہ تر اپنے زخموں کا شمار یا اندمال کرتے
 رہے لیکن دس بارہ برسوں کے قلمی عرصے میں اتنے بڑے ملکی
 سانحے کو جھیلنے اور کھپ دو بارہ سنبھل کر عالمی حقیقتوں سے آنکھیں
 ملانے کے رویے کا اظہار کر کے ہمارے شعراء نے اپنے ذہن کی فعالیت
 اور عصری شعور کی سچائی کا ثبوت دیا۔ یہ ثبوت ۱۹۵۵ء کے بعد کی
 شاعری فراہم کرتی ہے۔ اس سے پہلے شاعری کا حاوی موضوع
 تقسیم اور اس کی تباہ کاریوں اور نئے نظام سے وابستہ امیدوں اور خوابوں
 کی شکست کا المیہ رہا، یہ المیہ ملکی حالات کے پس منظر میں فکری گہرائی
 اور پائدار سنجیدگی کے بجائے فوری جذباتی رد عمل کا زائیدہ تھا
 اس لئے تخلیقی اعتبار سے دیر پا اثرات کا حامل نہ رہا۔ یہی وجہ ہے اس
 دور میں فیض کی چند نظموں مثلاً ملاقات، تنہائی، ہم لوگ اور اے
 روشنیوں کے بشہر کے بغیر اعلیٰ پائے کی کوئی تخلیق سامنے نہ آسکی۔
 اس زمانے میں نظریاتی وابستگیوں کے نتیجے میں شاعری کا اکثر دبشتر
 حصہ آدرش یا فارمولا کی نذر ہو کر رہ گیا۔ یہ صحیح ہے کہ بعض شعراء مثلاً
 اختر الہی خان اس زمانے میں بھی اصولوں یا نظریوں کو شعری تخلیق
 پر حاوی کرنے کے روادار نہ تھے۔ اور تخلیقی شخصیت کے آزار اور بیباک
 اظہار پر اصرار کرتے رہے، انہوں نے بہت حد تک نظم کو جوش اور

سرور جعفری کی بلند آہنگی اور خطیبانہ طہ طراق سے آزاد کر کے اسے
 داخلی خود کلامی کے قریب کر دیا۔ اُن کی نظمیں ایک لڑکا اور پگڈنڈی
 میں نظم کو علامتی انداز سے روشناس کرنے کی سعی ملتی ہے۔ اور عہد
 کے حالات کا شخصی ادراک کرنے کا رویہ نظر آتا ہے۔ اختر الایمان
 کے ساتھ ہی منیب الرحمن کی بعض نظمیں مروجہ نظم کی خطابت، پھیلاؤ
 اور تکرار سے انحراف اور تجربے کے شخصی برتاؤ کی مثال فراہم کرتی ہیں۔
 چنانچہ بلبلوں کے محل۔ پگڈنڈی۔ اجنتا اور اس کی آواز میں زندگی کے
 مسائل کو داخلی انداز میں پیش کرنے۔ اور نظم کی فنی حسی کا احساس ملتا
 ہے۔ اسی زمانے میں خورشید الاسلام نے بھی چند مختصر نظموں مثلاً خیرات
 شہر میں تجربے کی وحدت اور ارتکاز کا خیال رکھا، مجموعی طور پر ان نظم
 نگاروں نے نظم کو جوش کے اثرات سے نجات دلانے کی مسامی کی، اور
 اسے ایک داخلی تجربے کے مؤثر اظہار کا وسیلہ بنانے کی کوشش
 کی۔ اُن کے ہیئت کے نئے تجربوں۔ مثلاً نظم آزاد، نظم معری، رورمرہ
 کی زبان نے علامت سازی کے میلانات کو مزید تقویت دی۔ چنانچہ میراجی
 اور راشد، اور حلقہٴ ارباب ذوق کے شعراء کے بعد اختر الایمان اور
 منیب الرحمن نے بالخصوص شاعری کو تجربے اور ہیئت کے تعلق سے
 تقلید اور روایت زدگی سے نجات دلانے، اور اسے جدت سے ہمکنار
 کرنے میں اہم رول ادا کیا۔

۱۹۵۵ء سے بلاشبہ اردو شاعری عصری آگہی کے مؤثر اظہار
 میں کامیاب نظر آتی ہے۔ اور شعر میں تجربے اور ہیئت کے لحاظ سے گہری
 اور نتیجہ خیز تبدیلیاں وقوع پذیر ہوتے لگی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ

اردو شاعری گزشتہ ادوار کی شعری روایات سے انحراف کر کے، پہلی بار تجربہ پسندی کے ایک ایسے بار آور عمل سے گزر رہی ہے کہ جس کے نتیجے میں وہ عصری حیثیت کی باز آفرینی کے ساتھ ساتھ تخلیقی کردار کو بھی مستحکم اور متعین کر رہی ہے۔

میں اس بات پر خاص طور سے زور ڈالنا چاہتا ہوں کہ عصری شاعری کی ایک قوی خصوصیت یہ ابھر آئی ہے کہ یہ پہلی بار تخلیقی خود آگہی سے متصف ہو رہی ہے، یہ گزشتہ ادوار کی اکثر و بیشتر شاعری (جو معروضیت سطحیت اور روایت زدگی کی شکار رہی ہے) سے قابل لحاظ حد تک، مختلف نظر آتی ہے، تخلیقی خود آگہی سے کیا مراد ہے؟ شاعری، دوسرے فنون لطیفہ کی مانند، بنیادی طور پر، ایک تخلیقی فن ہے، بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ شاعری میں زیادہ سے زیادہ تخلیقی امکانات کی سمائی ممکن ہے فنکار بقول اقبال، تخلیق میں خدا کا ہمسر ہے؟ وہ خدا کی کائنات میں ایک نئی تخیلی کائنات تخلیق کرنے پر قادر ہے۔ جو زیادہ خوبصورت اور جاذب نظر ہو سکتی ہے۔ ارسطو نے اس بات کی صراحت کی ہے کہ فنکار خارجی حقیقت کی مصوری نہیں کرتا۔ جو نقاشی کے مترادف ہے، اور فن کی ماہیت کے منافی ہے۔ بلکہ وہ شخصیت کی خلاق قوتوں مثلاً تخیل، حیات اور ادراک کے اشتراک عمل سے ایک نئی تخیلی حقیقت کی دریافت کرتا ہے، یہ تخیلی حقیقت معروضی حقیقت سے مکمل نر اور ارفع تر ہوتی ہے۔ اور قاری اس نو دریافت شدہ حقیقت سے اتنا متاثر ہوتا ہے کہ روزمرہ کی زندگی کا اثر و اقتدار گھائے میں پڑ جاتا ہے۔

بہر کیف، ارسطو کے نظریہ فن کے ضمن میں فلسفیانہ سطح پر یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ خارج کی نئی تشکیلات کے باوصف ایک بنیادی حقیقت کو پہلے ہی مسلم سمجھا جاتا ہے کہ خارجی کائنات ایک ازلی خیال کا اظہار ہے۔ اس لئے اگر فنکار خارجی حقیقت کی نقل نہیں کرتا۔ پھر بھی وہ ایک موجود مثالی حقیقت کی نئی تشکیل کرتا ہے اس لئے مثالیت کی صورت بہر حال قائم رہتی ہے، نئی حسیت چونکہ ہر قسم کی مثالیت کی شکست سے اپنا سفر شروع کرتی ہے، اس لئے ارسطو کے نظریہ نقالی کی فلسفیانہ تعبیر منسوخ قرار پاتی ہے نیا ذہن خارجی حقیقت کو تسلیم نہیں کرتا، یہ رویہ کانٹ کے نظریے سے بہت حد تک مطابقت رکھتا ہے۔ کانٹ کے نزدیک خارجی حقیقت یا فطرت اپنا کوئی وجود نہیں رکھتی۔ بلکہ یہ ہمارے ذہن کی پیداوار ہے۔ اور جہاں تک مافوق فطرت کا تعلق ہے، چونکہ وہ انسانی حسیات کے ادراک سے باہر ہے۔ اس لئے اس کا وجود عدم مساوی ہے۔ کانٹ کا یہ نظریہ بلاشبہ فرنیکیس کے نئے نظریات کے تعلق سے۔ فطرت یا آرٹ کی ماہیت کے بارے میں ایک اساسی نظریہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ فنکار خارجی حقیقت کی بازیافت یا مابعد الطبیعیاتی دنیا کا انکشاف نہیں کرتی اس لئے کہ اول الذکر کا کوئی وجود نہیں، اور مؤخر الذکر حسیاتی شعور سے ماورائی ہے پس فنکار خارج سے انقطاع کر کے مکمل طور پر ایک نئی کائنات کی تخلیق کرتا ہے اس عمل میں وہ خارجی دنیا کی پابندیوں سے نجات پا کر، ذہن کی آزادی حاصل کرتا ہے، یہ تجربے کی آزادی بھی ہے خارجی کائنات میں منطقی اصولوں کے تحت کوئی بھی معروض زمان و مکان

کا پابند ہوتا ہے۔ ایک شے ایک ہی جگہ یا ایک ہی وقت میں اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے۔ لیکن فنی تجربہ، جذبہ و احساس کے توسط سے، شے یا معروض کو ایک ہی وقت میں کئی جگہوں پر اور متنوع حالتوں میں ظاہر کر سکتا ہے۔ کانٹ کا یہ خیال کہ فنکار اپنی آزادی سے اپنی خواہشوں کے مطابق تخلیق کرتا ہے؟ آرٹ کی تخلیق کی جوازیت فراہم کرتا ہے وہ تخلیق کے داخلی اصولوں کو اپنا رہنما بناتا ہے۔

شعری حقیقت اپنے داخلی اصولوں کے تحت بقول ہربرٹ ریڈ، "عنفوی ہیئت" میں ڈھل جاتی ہے۔ یہ ہیئت موصوع اور پیکر کے مکمل انضمام سے تشکیل پاتی ہے۔ اس لئے فن پارہ ایک خود مختار اکائی کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ خارج کے انتشار، بے ربطی اور عدم توازن سے مبرا ہوتا ہے۔ اس نو دریافت شدہ سچائی کا خارجی کائنات سے کوئی رشتہ یا مماثلت باقی نہیں رہتی۔ یہی وجہ ہے کہ یہ حیرت اور مسرت کے جمالیاتی تجربے کو خلق کرتی ہے۔

تخلیق کے اس عمل میں زندگی کا تجربہ، فکر و احساس کے آشکدے میں تپنے لگتا ہے۔ اس کا سارا کھوٹ بہہ نکلتا ہے۔ اور یہ زر خالص کی مانند دمک اٹھتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ تجربے کے تشکیلی عمل میں، صرف وہی ترکیبی عناصر برقرار رہتے ہیں۔ جو اس کے جزو لا ینفک ہیں، اور بقیہ تمام غیر ضروری عناصر خارج ہو جاتے ہیں، اور وہ شاعری پر ایک نظر ڈالنے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ شاعر اکثر حالتوں میں تخلیق فن کے پراسرار عمل میں شعوری طور پر اپنی فکری قوتوں کو بلا ضرورت و غیل

کرنے پر لبند رہا ہے۔ نتیجے میں سونے کے ساتھ کھوٹ کی ملاوٹ ہو گئی ہے اور تجربے کی اصلیت مشکوک ہو گئی ہے۔ ماضی کا شعری سرمایہ اکثر بدیشتر غزل پر مشتمل رہا ہے، میر کے دیوان میں صرف بہتر نشتر کی نشان دہی کے خیال کی صحت سے قطع نظر، اگر تخلیقی نظریے سے دیکھا جائے، تو شاید ان کے دیوان میں سے اس سے بھی کم تعداد کے اشعار ملیں گے۔ جو مکمل ترکیبی حسن کے حامل ہوں گے، اور غیر ضروری عناصر سے پاک و صاف ہوں گے، غزلیہ شاعری کے تعلق سے یہ ایک مایوس کن صورت حال ضرور ہے، لیکن اس سے مفر بھی نہیں۔ اس کی تین وجہیں ہو سکتی ہیں۔ اول، شاعر اپنی تنقیدی صلاحیتوں میں کمی کی بنا پر اعلیٰ فن کی پرکھ سے موذیر ہے اور وہ شعر کو حشو و زوائد سے پاک کرنے کی صلاحیت سے محروم ہے۔ دوم، شاعر، اتنا روایت پرست ہے کہ شعری روایات کی پابندی جزو ایمان قرار دیتا ہے، تیسری وجہ عمومی نوعیت کے بجائے صنفی نوعیت کی ہے، یعنی شاعر غزل کی صنف کی مروجہ پابندیوں اور قاعدوں کو کٹر بن سے برتنے پر مہر ہے۔ غالب اردو کے سب سے بڑے غزل گو ہیں۔ اور اسی صنف میں انہوں نے اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار کیا ہے۔ لیکن صنف غزل کے ڈھیلے پن اور غیر ضروری پھیلاؤ کے جن نقائص کا ابھی ذکر کیا گیا۔ اُن سے غالب کی غزلیں بھی پاک نہیں ہیں۔ غالب سے کمتر درجے کے شعراء کے یہاں تو خدا ہی حافظ ہے۔ غالب کی غزلوں کے کئی اشعار اختصار کے حسن کے حامل ہونے کے باوجود وصف تشریحی انداز رکھتے ہیں اور ان میں سے ایسے حصے بھی موجود ہیں۔ جو شعر سے حذف کئے جائیں۔

تو تجربے کی وحدت پر کسی مضرت رساں اثر کے پڑنے کا احتمال نہیں۔ بلکہ انھیں حذف کرنے سے ہی تجربے کی وحدت ابھر سکتی ہے اس تناظر سے دیکھئے تو کبھی مصرعے کا مصرعہ غیر ضروری ہو گیا ہے۔ مثلاً :

(۱) کا دکا دستخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

(۲) شوق ہر رنگ رقیب سرو ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

(۳) خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں رز وں میں
چراغ مردہ ہوں میں بے زباں گو فرمایاں کا

(۴) دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

(۵) مری تعمیر میں مضمحل ہے اک صورت خرابی کی
ہیولی برق خرمن کا ہے خون گرم دمقال کا

اسی اشار پر غور کیجئے، تو ظاہر ہو گا کہ شعر (۱) کا پہلا مصرعہ نمبر (۲)
کا پہلا مصرعہ، نمبر (۳) کا پہلا مصرعہ، نمبر (۴) کا دوسرا مصرعہ اور نمبر (۵) کا پہلا مصرعہ

اپنے متوازی مصرعے کی منظوم تشریح کے سوا اور کچھ نہیں۔ یہ تجربے کے استعاراتی اظہار سے اتنا ہی تعلق رکھتا ہے، جتنا کہ اس کا تشریحی بیان، خواہ، وہ شاعر کی جانب سے ہو، جیسا کہ غالب نے اپنے بعض اشعار کی نثری تشریح کی ہے، یا قاری نے پیش کیا ہے۔ اتنا ہی نہیں، بلکہ محمولہ بالا اشعار میں تشریحی مصرعوں نے شعری تجربے کے اندر چھپے ہوئے متنوع مفہام کی غیر پسندیدہ تحدید کر دی ہے، اور تجربے پر ظلم ڈھایا ہے۔ یہ طرز اظہار خالصتاً روایتی ہے۔ اور تمثیل نگاری سے موسوم ہوتا ہے۔ تمثیل نگاری کی روایت کے موجب شاعر ایک مصرعے میں دعویٰ کرتا ہے اور دوسرے مصرعے میں اس کی شعری سچائی کو ثابت کرنے کے لئے دلیل دی جاتی ہے، یہ تمثیلی اسلوب فارسی کے دور زوال کے شعراء مثلاً: صائب، بیدل، اور غنی کاشمیری کے یہاں ایک مستقل رجحان کی صورت اختیار کر گیا تھا، غالب نے بھی، ظاہر ہے، اسی اسلوب کی پیروی میں ایسے شعر کہے ہیں، فنی نقطہ نگاہ سے دیکھا جائے تو دعویٰ اور دلیل والے اسلوب کو شعوری طور پر مرتبہ تنے سے تخلیقی عمل کی نفی ہو جاتی ہے اس لئے شاعر اپنے تجربے کو اس طرح محسوس نہیں کرتا کہ وہ پہلے کسی خیال کو ذہن میں ترتیب دے اور پھر کہیں سے ایسی یا استعارہ اٹھا کر اس کے مقابل لاکھڑا کر دے۔ رہن مہم نے صحیح لکھا ہے۔

”پیکر فطری یا وحشی حالت میں ہوتا ہے، اسے

اپنے مقام پر دریافت کیا جاتا ہے۔ اسے وہاں بٹھایا نہیں

جاتا۔ یہ ہمارے نہیں، بلکہ اپنے قانون کا احترام

کرتا ہے۔

صنف غزل تو اختصار پسندی اور استعاراتی پیکر تراشی جو فن کے بنیادی لوازم ہیں، سے پہچانی جاسکتی ہے۔ لیکن ہمارے غزل گو شعراء نے دو مصرعوں پر مشتمل شعر میں۔ ان لوازم کا بہت کم خیال رکھا ہے، اور لفظ کی صحیح قدر و قیمت کی طرف دھیان نہیں دیا ہے، یہی وجہ ہے کہ غزل گو شعراء عام طور پر ضمیمہ دو اوسین مرتب کرنے کے باوجود (جن میں اشعار کی تعداد ہزاروں سے بھی تجاوز کرتی ہے) فن کے بلند معیار پر پہنچنے سے قاصر رہے ہیں۔ ایک اور بات یہ ہے کہ غزل میں شعراء نے روایت کی اندھی تقلید کی ہے، یہ تقلید موضوعات کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کے اسالیب میں بھی نمایاں ہے۔ میرت کا مقام ہے کہ متقدمین کے یہاں غزل کی جو نظیات اور تراکیب مروج ہیں وہی معمولی سی رد و بدل کے ساتھ برابر دہرائی جاتی رہی ہیں اور تقلید شاعری کی بھرمار رہی ہے۔

یہ تو غزلوں کا حال ہے، رہی نظمیں، سوان کی عمر ہی ابھی کتنی ہے؟ اور جو نظمیں موجود ہیں۔ ان میں سچی شاعری کے نمونے انگلیوں گنے جاسکتے ہیں۔ نظم کا تصور، جو تجربے کی تکمیل اور ارتقاء پذیری سے متشکل ہوتا ہے۔ اردو شاعری میں، بہت بعد میں یعنی انیسویں صدی کے وسط کے بعد مغربی نظموں کے بعض نمونوں سے واقفیت بہم پہنچانے کے بعد ہی متعارف ہوا ہے۔ یہ کام آزاد اور حالی نے اجتماعی طور پر انجمن پنجاب کے موصوعی

مشاعروں کے انعقاد سے انجام دینے کی کوشش کی، حالانکہ نظم کے ارتقار کے سلسلے میں یہ تصور ابتدائی کوشش سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ آزاد اور حالی سے پہلے نظم کا وجود قریب قریب ناپید رہا ہے۔ معاشرتی موضوعات سے متعلق چند نظمیں دکن میں محمد قلی قطب شاہ کے یہاں، اور شمالی ہند میں جعفر زٹلی کے بعد فائز، حاتم، ولی، اور نظیر اکبر آبادی کے یہاں ملتی ہیں۔ اور کئی نظم پارے روایتی اصناف مثلاً مرثیہ، قصیدہ اور مثنوی میں ڈھونڈے جاسکتے ہیں۔ لیکن مجموعی حیثیت سے یہ نظمیں نظم جدید کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتیں اس لئے قابل اعتنا نہیں۔

آزاد اور حالی کے بعد، انیسویں صدی کے اواخر تک کئی نظم نگار مثلاً نظم طباطبائی، شوق قدوائی، وحید الدین سلیم، سرور جہاں آبادی، نادر کا کوری پیدا ہوئے۔ انہوں نے کم و بیش آزاد اور حالی کی قائم کردہ روایت کی توسیع کی، اس پورے عہد کی نظمیں شاعری کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اکثر و بیشتر نظمیں غیر ضروری تفصیلات رطب و یابس اور نثریت کے نقائص کو دور نہیں کر سکی ہیں۔ مثال کے طور پر حالی کی نظموں مثلاً نشاط امید اور حب وطن کو لیجئے۔ ان نظموں میں بے جا طوالت، تکرار اور نثریت نے موضوع کو سپاٹ بنا دیا ہے، البتہ بیسویں صدی میں اردو نظم ترقی کے راستے پر کئی قدم آگے بڑھی، اس کی دو خاص وجہیں سمجھ میں آسکتی ہیں۔ اول۔ نئی صدی کے طابع ہونے پر ساری دنیا میں اتھل پٹھل، برہمی اور انقلاب نے شعراء کے خیالات میں بحران پیدا کیا۔ دوم، اردو شعراء کو مغربی

ادبیات سے زیادہ قریبی تعلق قائم کرنے کا موقع ملا، اقبال نے اردو نظم کو عصری آگہی اور فلسفیانہ خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ اور پھر ان کے لہجے کے زیر اثر جوش، سیماب، افسر، ظفر علی خاں اور جمیل مظہری نے نظم کی بلند آہنگی، خطابت اور علوئے خیال کو برقرار رکھنے کی سعی کی۔ اسی زمانے میں چند اور رجحانات، مثلاً، رومانیت کا اظہار اختر شیرانی اور اختر انصاری، معاشرتی احساس اور وطنیت کا اظہار مجاز، حفیظ، ساغر، سردار جعفری، فیض، راشد اور مخدوم محی الدین کے یہاں ملتا ہے۔ حلقہ ارباب ذوق سے تعلق رکھنے والے شعراء مجید امجد، قیوم نظر، یوسف ظفر نے ترقی پسندوں کے غلات نظم کے فنی پہلوؤں کی طرف خاص توجہ کی، اور فنی نقطہ نظر سے نظم کے دامن کو وسیع تر کیا، لیکن ان سبھی شعراء کے یہاں ایسی تخلیقات کی تعداد بہت کم ہے۔ جو تجربے کی وحدت، ارتقاء پذیری اور تکمیلیت کا احساس پیدا کریں، اقبال کی مشہور نظم مسجد قرطبہ پر ایک نظر ڈالئے تو ظاہر ہو گا کہ اس نظم پر روایتی غزل کی ریزہ کاری کا گہرا اثر ہے، اس لئے تجربہ تدریجی بالیدگی سے محروم ہے۔ نظم ایک حد تک طوالت اور تکرار کی شکار ہے، اس نظم سے کسی بند کے چند اشعار یا بیچ میں سے پورا بند ہی نکال دیجئے تو نظم کے تعمیری ڈھانچے یا اس کے مجموعی تاثر میں کوئی فرق نہیں آئے گا۔ ظاہر ہے یہ عیب نظم کی معنوی وحدت کی کمزوری کو ظاہر کرتا ہے، ذیل کے اشعار پر غور کیجئے، تو خیالات کو چابک دستی کے ساتھ نظم کرنے کا رجحان نظر آتا ہے۔

خاکی و نوری ہناد بئدرہ مولا صفات
 ہر دو جہاں سے غنی اس کا دل بے نیاز
 اس کی امیدیں قلیل اس کے مقاصد جلیل
 اس کی ادا و لفریب اس کی نگہ و دنواز
 نرم دم گفتگو، گرم دم جستجو
 رزم ہمو یا بزم ہو پاک دل و پاکباز
 نقطہ پر کار حق مرو خدا کا یقین
 اور یہ عالم تمام و ہم و طلسم و مجاز

یہ الگ بات ہے کہ مذکورہ بالا نقائص سے قطع نظر مسجد قرطبہ
 اردو نظم کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اقبال کی دوسری
 نظموں میں بھی کم و بیش یہی نقائص ملتے ہیں۔ اور اسی نوع کی فنی خامیاں
 دوسرے شعرا کی اکثر نظموں میں بھی موجود ہیں۔ مثال کے طور پر جوش
 کی نظم جنگل کی شہزادی کو لیجئے۔ پوری نظم میں قاری کو تخلیقی تجربے
 میں شرکت کی ترغیب دینے کے بجائے الفاظ کے پرے جہاں دور سے
 ہی مرعوب کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نظم میں ایک جنگل میں ریل
 کے رک جانے پر شاعر ایک لڑکی کو دیکھتا ہے، اور اس کے فطری
 حسن و جمال سے متاثر ہوتا ہے۔ لیکن نظم میں اس تجربے کی باز آفرینی
 نہیں ہو سکی ہے۔ ایک حصہ ملاحظہ ہو۔ اس میں لڑکی کے حسن کے
 لئے یادداشت میں محفوظ تمام توصیفی مرکبات کو اگل دیا گیا ہے اور
 کوئی نقش جتا نہیں :

ز ابد فریب، گل رخ، کافر دراد مرثاں
 سیمیں بدن پری رُخ نو خیز حشر ساں
 خوش چشم خود بصورت خوش وضع ماہ پیکر
 نازک بدن شکر لب شیریں ادا فصول گر
 کافر ادا شگفتہ گل پیسہ سمن بو
 سرو چین سہی قد رنگیں جمال خوشرو
 گیسو کند مہوشش کافور قام قاتل
 نظارہ سوز و لکش سرمست شمع محفل
 ابرو ہلال مے گوں جاں بخش روح پرور
 نسریں بدن پری رُخ سیمیں عذار دہر

یہی حال، کم و بیش دوسری نظموں کا بھی ہے، ایک اچھی نظم کی
 پہچان یہ ہے کہ اس کے ایک مصرعے کی تو بات ہی نہیں، اس کے ایک
 ایک لفظ کی ناگزیر اہمیت ہوتی ہے۔ کوہنہ نے درست کہا ہے کہ شعری
 تجربے میں متضاد اجزاء کی داخلی تطبیق اس طرح ہوتی ہے کہ غیر ضروری
 اجزاء کے لئے کوئی گنجائش نہیں رہتی۔

سوال یہ ہے کہ کیا عصری شاعری میں تخلیقی خود آگہی ملتی ہے؟ اس کا
 جواب ایک خاص حد تک اثبات میں ہے، لیکن عصری شاعری میں تخلیقی
 خود آگہی کی نشان دہی کرنے سے پہلے اس اصطلاح کے مفہوم کا تعین کرنا
 مفید ہوگا۔ میکلیش نے *Ars Poetica* میں کہا ہے۔

A Poem should be wordless.

As the flight of birds

*A Poem should be equal to:
Not true.*

*A Poem should not mean
But be.*

مفہوم یہ ہے کہ نظم کو لفظی، حقیقت پسندی اور معنی سے پاک ہونا چاہئے، شاعر نے کہا ہے کہ نظم بے الفاظ ہونی چاہئے، مطلب یہ ہے کہ الفاظ اتنے ثقیل، رنگیں اور بلند آہنگ نہ ہوں کہ قاری کی ساری توجہ الفاظ پر ہی مرکوز ہو۔ اور الفاظ کے پوشیدہ انسلاکاتی امکانات نظروں سے اوجھل ہو جائیں، ضرورت اس بات کی ہے کہ الفاظ اپنے اندر کے متحرک پیکر جیسے "پرندوں کی پرواز" کا احساس دلائیں، میکلیش نظم کو حقیقت پسندی سے بھی نجات دلانا چاہتا ہے۔ اسی لئے وہ کہتا ہے کہ نظم کو حقیقی نہیں ہونا چاہئے۔ اس کے نزدیک تجربہ غیر حقیقی ہوتے ہوئے بھی حقیقی زندگی میں ممکن الوقوع ہوتا ہے۔ آخری دو اشعار میں وہ اس بات پر زور ڈالتا ہے کہ نظم کسی معین معنی کو پیش نہیں کرتی۔ بلکہ ایک زندہ اور آفریدہ تجربے کی بنیاد پر غیر معین مفاہیم کی حامل ہوتی ہے۔ قاری کی توجہ سب سے پہلے تخلیق کی ندرت پر مرکوز ہوتی ہے، بعد میں وہ معانی کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ جو تجربے کے لہجے سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ امر اطمینان بخش ہے کہ عصری شاعری میں کئی ایسے نمونے

مل جاتے ہیں۔ جو تخلیقی خود آگہی کے لوازم کو پورا کرتے ہیں اور شاعری کی تخلیقی سطح کو بلند کرتے ہیں۔

عصر حاضر میں سب سے پہلے شعر کے تخلیقی کردار کے غد و خال واضح کرنے میں ناصر کاظمی، منیر نیازی اور خلیل الرحمن اعظمی کی مساعی قابل قدر ہیں ان شعراء نے ۱۹۵۵ء کے پاس پاس اپنی غزلوں اور نظموں کو مرویدِ روایت کی زنجیروں سے آزاد کر کے، ذاتی تجربے کے داخلی لہجے میں موثر اظہار کا وسیلہ بنانے کی کوشش کی۔ حالانکہ تقسیم وطن سے پہلے ہی موجودہ صدی کے آغاز میں اقبال اور عظمت اللہ خاں کے بعد، حلقہ، ارباب ذوق کے شعراء کے علاوہ راشد، میراجی اور اختر الایمان نے روایتی اسالیب سے انحراف کر کے جدید شعری ہیئت جس میں آزاد نظم بھی شامل ہے۔ کی طرح ڈالی تھی، چونکہ ان کی تجربہ پسندی ابتدائی مرحلوں میں کتنی اس لئے کئی بگہوں پر عدم توازن، ہیئت پرستی یا زبان و بیان کا غیر تحلیل شدہ انداز موجود رہا۔ اسی لئے اس زمانے میں کئی منظومات لوگوں کے گلے سے نہ اتر سکیں۔ لیکن ۱۹۵۵ء سے ہیئت میں انقلاب آفریں تبدیلی کے بجائے اس بات پر زور دیا گیا کہ شعر کے تخلیقی امکانات کی توسیع کی جائے، اور پھر تیزی سے یہ مساعی ایک رجحان کی شکل اختیار کرنے لگی، اس رجحان کے مؤیدین میں صرف نئے شعراء ہی نہ تھے بلکہ وہ چند شعراء بھی تھے، جو تقسیم سے پہلے حلقے سے وابستہ ہونے کے بجائے ترقی پسند تحریک سے متاثر تھے، ان میں خلیل الرحمن اعظمی، باقر مہدی، عزیز قیسی، بلراج کوئل اور عمیق حنفی بھی شامل ہیں، ذیل میں ناصر کاظمی کے تین شعر نمونہً درج ہیں یہ اشعار تخلیقی خود آگہی کی مختلف

جہتوں کو اجاگر کرتے ہیں !

(۱) دل تو میرا ادا اس ہے ناصر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

(۲) کنج میں بیٹھے ہیں چپ چاپ طیور
برف پگھلے گی تو پر کھولیں گے

(۳) گئے دنوں کا سراغ لے کر کدھر سے آیا کدھر گیا نہ
غیب مانوس اجنبی تھا مجھے تو حیران کر گیا وہ

شعر (۱) میں اداسی کی داخلی کیفیت کی تخلیقی مصوری کی گئی ہے
یہی وجہ ہے کہ اس کیفیت میں قاری کی شرکت ناگزیر ہو جاتی ہے۔ انا سی
کی یہ کیفیت ایک معروضی پیکر۔ شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے۔
میں ڈھل گئی ہے۔ یہ پیکر باصرہ اور سامعہ کو متاثر کرتا ہے۔

شعر (۲) میں خارجہ کے غیر موافق حالات کے دباؤ کے تحت داخلی شخصیت
کے سکڑنے اور سمٹنے کی کیفیت کی مصوری کی گئی ہے، شاعر نے اختصار اور
علامت سے تجربے کی بازیافت کی ہے کنج، طیور، اور برف کی علامتی
پیکر تراشی سے معنی و مفہوم کی غیر قطعیت پیدا ہوئی ہے۔

شعر (۳) میں ایک پراسرار اجنبی جو بیک وقت عجیب بھی ہے۔
اور مانوس بھی، کئی ملے جلے اور متضاد جذبات مثلاً مسرت، تاسف،
اضطراب، حیرت، درد اور افسردگی کی علامت بن جاتا ہے۔ متذکرہ

بالا اشعار کی خوبی یہ ہے کہ یہ لفاظی سے پاک ہیں۔

ناصر کاظمی کے ہاتھوں تجربے کی مسیاتی باز آفسرینی کا عمل اردو غزل کے لئے ایک شگون نیک تھا۔ اُن کے یہاں خیالات کی گھن گرج (جو جوش کے یہاں موجود ہے) یا فکر کی بلند آہنگی (جو اقبال کا خاصہ ہے) کے بجائے ایک نامعلوم درد کی پے پے اٹھتی ٹیوں کا احساس ہوتا ہے، حتیٰ کہ وہ فوری نوعیت کے عصری حادثات مثلاً تقسیم کے ایسے کو بھی دوسرے معاصر شعرا کی طرح بیانیہ انداز میں پیش نہیں کرتے، بلکہ اس کی تخلیقی پیکر تراشی کرتے ہیں، مثلاً :

شہر کی بے چراغ گلیوں میں زندگی تجھ کو ڈھونڈتی ہے ابھی
بہاریں دے کے آئے تھے جہاں تم وہ گھر سنان جنگل ہو گئے ہیں
یہ صبح ہے کہ ناصر کاظمی لہجے کے حزنِ آہنگ کی تعمیر میں میرے
مستفیض ہوئے ہیں۔ میر کی احیار نو میں خلیل الرحمن اعظمی نے بھی حصہ لیا تھا
اس کا فائدہ یہ ہوا کہ ناصر کاظمی اور خلیل الرحمن اعظمی دونوں نے غزل کو
لفظی اور بوجھل نراکیب سے پاک کر کے سادگی اور تاثیر سے ہمکنار کیا
خلیل الرحمن اعظمی بھی غزل کے اشعار میں میکانیکی معاشرے میں فرد کی بے بسی
کے احساسات کو مدھم لہجے میں پیش کرنے میں کامیاب ہوئے۔ مثلاً :

ایسی راتیں بھی ہم پہ گذری ہیں
تیرے پہلو میں تیرے یاد آئی

شب گذشتہ بہت تیز چل رہی تھی ہوا
صدا تو دی یہ کہاں تک تمہیں صدا دیتے

بارہا سوچا کہ اے کاش نہ آنکھیں ہوتیں
بارہا سامنے آنکھوں کے وہ منظر آیا

زبانے کس کی ہمیں عمر بھر تلاش رہی
جسے قریب سے دیکھا وہ دوسرا نکلا
تخلیقی خود آگہی کی ایک اور مثال شاذ تمکنت کی نظم آب و گل فراہم
کرتی ہے، نظم یہ ہے۔

مجھے یاد پڑتا ہے اک عمر گزری
لگاؤٹ کی شبنم میں لہجہ ڈبو کر
کوئی مجھ کو آواز دیتا تھا اکثر
بلاوے کا معصومیت کے سہارے
میں آہستہ آہستہ پہنچا یہاں تک
بہ ہر سمت انبوہ آوار گال تھا
بڑے چاؤ سے میں نے اک اک سے پوچھا
”کہو کیا تم ہی نے پکارا ہے مجھ کو
کہو کیا تم ہی نے پکارا ہے مجھ کو
مگر مجھ سے انبوہ آوار گال نے
ہر سال ہر سال پریشاں پریشاں
کہا صرف اتنا ”نہیں وہ نہیں ہم
ہمیں بھی بلا کر کوئی چھپ گیا ہے؟“

یہ نظم کیٹس کی معروف نظم *La belle* کی یاد تازہ
کرتی ہے کیٹس کی نظم میں خزاں کی دیرانیوں کے پس منظر میں ایک ٹائیٹ

آوارہ پھر رہا ہے۔ اس کا المیہ یہ ہے کہ اُسے ایک پری زاد حسینہ نے
محبت کے دامِ فریب میں لاکر ایک غاریں سلا دیا۔ خواب میں اُسے پہلے
چہروں والے بادشاہ اور جنگ آزمودہ سپاہی نظر آتے ہیں۔ جو اُسے
بتاتے ہیں کہ وہ بھی بے رحم حسینہ کے فریب کا شکار ہو چکے ہیں۔ زندگی کے
اس خواب سے جاگنے پر نائنٹ تمام عمر تنہا اور اداس اداس پھرتا ہے۔ شاذ
تمکنت کی نظم میں ایک ایسا کردار اُبھرتا ہے، جو کسی دلفریب آواز کو سن کر
ایک ایسے مقام پر آ پہنچتا ہے۔ جہاں ہر سمت "انبوہ آوار گاہ" ہے۔ ایک
ایک سے پوچھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ انہیں بھی کوئی بلا کر خود چھپ گیا ہے
اور سب اس کی تلاش یا انتظار میں آوارہ و پریشان ہیں۔ کیٹس کی
محولہ بالا نظم کی مابہ الامتیاز خصوصیت یہ ہے کہ یہ متعدد ٹھوس اور تابناک
پیکرؤں سے آراستہ ہے۔ جو فضا آفرینی کے ساتھ ساتھ نظم کی افسانوی
کیفیت کو ابھارنے میں مدد دیتے ہیں، اور پوری نظم پر ایک طلسماتی
رنگ چھا جاتا ہے۔ غاتے پر قاری حیرت، دکھ اور ہمدردی کے گہرے تاثر
سے مغلوب ہو جاتا ہے۔ شاذ نے پیکر تراشی کی طرف دھیان نہیں دیا ہے۔
اور جزئیات کی باریک تصویریں بھی نہیں کھینچی ہیں، تاہم ان کی نظم کی بنیادی
خوبی یہ ہے کہ اس میں کفایت لفظی سے ایک کساؤ ملتا ہے۔ دوسری
خوبی یہ ہے کہ کئی لفظوں مثلاً، "انبوہ آوار گاہ"، "ہراساں ہراساں؟"
"پریشان پریشان"، "یہاں تک"، "کہا صرف اتنا؟" کے طریق استعمال
نے انشاکاتی کیفیت پیدا کی ہے، نظم کی بیجا انداز سے انحراف
کی ایک اچھی مثال ہے۔ اور یہ ایک مکمل شعری تجربے کا احساس دلاتی
ہے۔ اور تاثر کو خلق کرتی ہے، بے رحم حسینہ اور آب و گل دونوں نظموں

کی ایک مشترک خصوصیت یہ ہے کہ یہ نظمیں علامتی امکانات کی حامل ہیں۔ اور معنی و مفہوم کے وسیع تر افقوں پر محیط ہیں۔ رشا کی نظم کے عنوان یعنی آب و گل کو ذہن میں رکھئے تو ایک باشعور انسان کے ذہنی جستجو کے کرب کا اندازہ ہوتا ہے۔ جو جہان آب و گل میں گرفتار ہے، یہ انسان آدرشی فلسفوں کی فریب شکستگی کے نتیجے میں پریشاں نظری کا شکار ہے کیٹس کی نظم میں خزاں کی فنا، بے رحم سینہ، گھوڑے کا سفر۔ غار۔ بادشاہ خواب سے بیداری۔ علامتی امکانات سے مملو ہیں۔ یہ نظم بھی بے انت کائنات میں خوابوں کی شکست کے بعد بیداری کے کرب اور تلاش کو ظاہر کرتی ہے باقر مہدی کی نظم ریت اور درد بھی علامتی اسلوب کی ایک اچھی مثال ہے۔ نظم ملاحظہ ہو :

مدتیں گزریں مرے دل کو ہوئے دیرانہ
آندھیاں بھی نہیں آتیں۔

کراڑے ریت، مٹے نقشِ سراب
اور اک درد کا چشمہ

مندل زخموں سے پھوٹے نئی خنکی لے کر
پیاں جاگ اٹھے، سکوتِ دل مضطر ٹوٹے
تاکہ میں دیکھ سکوں

اپنی بے خواب سی آنکھوں سے وہ منظر اک دن
ریت کے تو دے فناؤں میں اڑے جاتے ہیں۔

اور خوش ہو کے کہوں

زندگی ریت سہی، درد کا چشمہ بھی تو ہے۔

نظم میں خاص طور پر دیرانہ، آندھیاں، نقش سراب، مند دل زخم اور
 پیاس علامتی اہمیت کے حامل ہیں اور نظم کو (بعض تو صبیحی ٹکڑوں مثلاً
 ”مرے دل کو ہونے ویرانہ“ یا ”سکوت دل مضطر کے باوجود“ ایک کلی
 وجود عطا کرتے ہیں۔ پہلے دو شعر

مدتیں گذریں مرے دل کو ہونے ویرانہ

آندھیاں بھی نہیں آتیں

شاعر کی ذہنی یا تخلیقی شخصیت کے بنجر، جمود اور بے حرکتی کا اشاریہ ہیں
 اس کیفیت نے اسے بے خوابی اور اضطراب میں مبتلا کیا ہے، اس کی شدید
 آرزو ہے کہ دل کے دیرانے میں کچھ نہیں تو کم سے کم آندھیاں ہی آئیں،
 اور ریت کے تودے فضاؤں میں اڑیں، لیکن ساتھ ہی مند دل زخموں
 سے درد کا چشمہ نئی غنکی لے کر پھوٹ رہا ہے تاکہ زندگی کے ریگزاروں میں
 ایک فنکار کے تخلیقی ہاتھ پن کے نتیجے میں ذہنی کرب اور اضطراب کی تصویر
 پیش کرتی ہے، جدید میکانیکی معاشرے میں مادی منفعت اندوزی کے
 بڑھتے ہوئے رجحان کے پیش نظر فنون لطیفہ کا وجود معرض خطر میں
 دکھائی دے رہا ہے۔ اور تخلیقی بنجر کا المیہ فنکار کی تقدیر بتا جا رہا ہے
 ولیم کارلس ویمز نے اپنی ایک نظم *The Words Lying*
 میں کم و بیش ایسے ہی المیے کی علامتی پیکر تراشی کی گئی ہے۔ نظم دو بندوں
 پر مشتمل ہے۔ پہلے بند میں گرد و پیش کی زندگی، فطرت اور کھیتوں کے
 سوکھے، گرد اور تپش کی تصویر ابھرتی ہے، سوکھے، گرد اور تپش کی
 علامتی اہمیت ظاہر ہے، نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:

The fields parched, The leaves
drying on the maples, The birds leave

Gaping.

دوسرے بند میں خارج سے داخل کا سفر ہے۔ جہاں ذہن گرد بن
چکا ہے، اور جلتی آنکھیں بے خواب راتوں کی جلن سے سلگ رہی ہیں۔

But the mind is dust also
and the eyes burn from it,
They burn more
prow-less nights.

شاعر زندہ اور تابناک پیکروں کی مدد سے ایک دیکھی ہوئی فضا
کی مکمل تصویر ابھارتا ہے۔ اور پھر بن بر سے بادلوں سے بارش کی شدید
آرزو کرتا ہے۔ تاکہ جلی ہوئی گھاس کے مقابلے میں اس کا ذہن زیادہ
آسودہ ہو جائے۔ نظم غیر ضروری عناصر سے پاک ہے۔ اس کا علامتی
اسلوب ٹھوس شکل رکھتا ہے، بلاشبہ دبیر کی نظم باقر مہدی کی نظم
کے مقابلے میں زندہ اور متحرک پیکروں اور جسنوئیات کی مصوری کی بدولت
زیادہ مؤثر ہے۔

مداغاضی کی نظم بے خواب نیند میں ایک جوان لڑکی، روایتی اخلاق
اور تہذیب کے دباؤ میں، جنسی جذبے کے اظہار کے تمام راستے مسدود
پاکر ایسے خواب دیکھتی ہے۔ جو اس کے جنسی جذبے کا علامتی اظہار ہیں

یہ تجربہ بند افاضلی نے زندگی سے اخذ کیا ہے، اور نظم کے کردار کا
فطری اظہار ہے۔ نظم پڑھ کر مہندوستانی معاشرت کے پس منظر
میں ایک کنواری کی جنسی آگاہی کا احساس ہوتا ہے، اور اس کی
نفیاتی کیفیت کے رنگ بکھرتے ہیں؛
نہ جانے کون وہ بہر و پیا ہے۔

جو ہر شب

مری تھکی ہوئی پلکوں کی سبز چھپاؤں میں
طرح طرح کے کرشمے دکھایا کرتا ہے۔

لیپتی سُرخ لیٹ۔

جھومتی ہوئی ڈالی۔

چمکتے تال کے پانی میں ڈوبتا پتھر

بلراج کوئل نے دسمبر کی آواز میں دسمبر کو وقت کی علامت کے طور پر

پیش کر کے رفتار عمر کے المناک احساس کی مصوری کی ہے، نظم طول کلامی
سے پاک ہے، اور تجربے کا ارتکاز رکھتی ہے، ایک بند ملاحظہ ہو۔

میرے فکر اور احساس کی بے سمت رو

بہتی ہے روز و شب

دسمبر چمکتا ہے اب

کہاں منزل! کہاں منزل!

شہر یا اپنی نظموں کی تخلیقی حیثیت کو برقرار رکھنے کی پوری

کوشش کرتے ہیں۔ اور غیر ضروری عناصر کو خارج کرتے ہیں۔ ان کی

ایک نظم اقتاد تخلیقی ارتکاز کی ایک اچھی مثال ہے۔ نظم میں اشاروں

کی مدد سے ایک پراسرار اور خوابناک فضا کی تخلیق کی گئی ہے اس
نظم میں چپ کی کیفیت آشوب آگہی کی علامت بن کر ابھرتی
ہے۔ ۱۔

دیکھتے دیکھتے چپ ہو گئے سب
وہ بھی، جو نیند کی شبنم میں بہا کر
کسی نادیدہ حسین شکل کے دیدار کی لذت کے بھجن گاتے تھے۔
وہ بھی جو آنکھوں کے طاقتوں میں چراغاں کر کے
چینتے تھے کبھی روتے تھے، کبھی ہنستے تھے
وہ بھی جو زخموں کے پھولوں میں لدے
آسمانوں کی طرف ہاتھ اٹھائے ہوئے کرتے تھے دعا
کیسی افتاد پڑی آخر شب
دیکھتے دیکھتے چپ ہو گئے سب

نظموں کی یہ چند مثالیں، میرے خیال میں، عصری شاعری کی تخلیقی
حیثیت منوانے کے لئے کافی ہیں۔ آئیے۔ اب عصری غزل کے سرمائے
پر ایک نظر ڈالیں۔ عصری غزل بلاشبہ نئی حسیت کو علامتی اسلوب
میں اسیر کرنے میں کامیاب نظر آتی ہے۔ مروجہ اصول کے تحت
نظم اور غزل دو مختلف اصناف قرار دی جاتی ہیں۔ لیکن واقعہ
یہ ہے کہ ہم دونوں کی خارجی ساخت کے بجائے ان کی تخلیقی اہمیت
سے علاقہ رکھتے ہیں۔ گزشتہ ادوار میں، اصناف کی تقسیم اتنی روایتی
اور سکتہ بند ہو چکی تھی کہ مختلف اصناف مثلاً غزل۔ قصیدہ مرثیہ
اور مثنوی کے شعری اوصاف، موصوعی خصوصیات اور فنی سانچے الگ

الگ نوعیت کے قرار پا گئے تھے، اور ان کے ادبی مرتبے کا یقین ان کے مفروضہ روایات اور شکلوں کے تحت کیا جاتا تھا، نتیجہ یہ ہوا کہ اصناف حد درجہ روایتی ہو کر رہ گئیں اور شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت بقول ایلپیٹ "مربوط حیثیت" نظر انداز ہو گئی۔ مغربی شاعری میں بھی گذشتہ عہد میں اصناف کی عمل داری رہی ہے۔ اور ہر صنف مخصوص شعری پیٹرن اور روایات کی پابندی کرتی تھی، لیکن یہ پابندی فطری تجربے کے تخلیقی حسن کو مجروح نہیں کرتی تھی، تاہم کلاسیکی دور میں پوپ اور ڈرائیڈن کی شاعری میں، اور پھر وکٹوریان عہد میں ٹنی سن اور برادنگ کے یہاں اصناف کی سختی سے پابندی ملتی ہے، نتیجے میں بقول ایلپیٹ ان کے یہاں "حیثیت کی علیحدگی" ملتی ہے اور فکر اور جذبے کی ہم آہنگی پیدا نہیں ہو پاتی۔ لیکن مجموعی حیثیت سے مغربی شاعری میں خاص کر علامت نگاروں کے یہاں، اور ملاسے کے اثر کے تحت، ایلپیٹ اور پاونڈ کی شاعری میں پیکر تراشی کے سچے پیٹرن کو صنف پر ترجیح دینے کا رجحان نمایاں ہے۔ جدید دور میں شاعری کو خارجی اور داخلی خاتوں میں تقسیم کرنے کی روایت اپنا اثر کھو چکی ہے شاعری بیک وقت خارجی بھی ہوتی ہے اور داخلی بھی۔ الفاظ اس کی خارجی صورت کے ضامن ہوتے ہیں۔ اور تجربہ داخلی حیثیت رکھتا ہے تخلیقی اعتبار سے دیکھئے تو شاعری سرتاسر داخلی نوعیت کی ہے۔ اور پھر عصر حاضر میں اس کے داخلی مزاج کی توثیق ہو رہی ہے، چنانچہ خارجی نوعیت کے موضوعات مثلاً فطرت نگاری، لینڈ سکیپ، شہری زندگی، جنگ بین الاقوامی واقعات اور تہذیبی زندگی کے برتاؤ میں بھی شاعرانہ حد درجہ

داخلی ہو جاتا ہے۔ اس بحث کا پھوڑ یہ ہے کہ نئی شاعری میں صنفی تقسیم اپنا
 روایتی استحکام کھو چکی ہے، بقول خلیل الرحمن اعظمی "نئی نظم نے غزل
 قصیدہ، مرثیہ اور خطابِ شاعری کی گھسی پٹی لفظیات سے ہچکچا کر حاصل
 کر لیا ہے؛ اور اب شعری حیثیت اولیں اہمیت حاصل کر رہی ہے۔
 چنانچہ اب غزل کو ایک الگ صنف سے جانچنے کا زمانہ گزر گیا ہے یہی
 شمس الرحمن فاروقی کے اس خیال سے متفق ہوں کہ "غزل کی پہلی اور آخری
 پہچان اس کی داخلیت، غیر واقعیت اور باواسطگی ہے؛ لیکن میرے نزدیک
 یہ صرف غزل کی پہچان نہیں، بلکہ یہی وہ خصوصیات ہیں جن سے نئی نظم
 کی پہچان بھی ہو سکتی ہے۔ اور یہی وہ خصوصیات ہیں، جو نئی شاعری
 (اس میں غزل یا نظم کی تفصیص نہیں) کو پرانی شاعری سے الگ کرتی
 ہیں۔ اب یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ غزل کے ہر شعر کو ایک
 الگ اور خود مکتفی تجربے پر محمول کیا جائے۔ اس نظر کے تحت عصری
 غزل میں متعدد ایسے اشعار ملتے ہیں، جو تجربے کی وحدت اور تکمیل کا
 احساس دلاتے ہیں، ایک شعر میں ایک پھوٹی سی پراسرار اور دھندلی
 کائنات اُبھرتی ہے جس میں مفاہیم کے کوندے لپکتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً
 خورشید احمد جامی کا یہ شعر:

ویران بام و در کی نموشی نے کہہ دیا
 کس کو پکارتے ہو یہاں بھی نہیں کوئی

نئی نظم کا سفر ۳۲

نظم اور غزل کا امتیاز (شعرا، شعرا و نثر) ۱۰

یہ شعر ایک مکمل تجربے پر محیط ہے۔ اس میں ایک پراسرار خاموشی اور
اجازت فضا کی تخلیق ہوتی ہے۔ اس ویران فضا میں بستی کے آثار اب بھی
ابام و در، کی صورت میں باقی ہیں۔ لیکن بام و در ویران اور خاموش ہیں
یعنی اس بستی کے مکان مکینوں سے بالکل خالی ہو چکے ہیں اس ویران
ماحول میں کوئی بے نام اور نامعلوم شخص کسی کو پکارتا ہے۔ شاید اپنے
آشناؤں یا عزیزوں کو پکارتا ہے۔ لیکن وہاں کوئی نہیں۔ جو جواب
دے، شعر میں "بھی" کا استعمال ایک اور معنوی تہ کو اجاگر کرتا ہے،
یعنی نظم کا اجنبی کردار دوسری بستیوں اور مکانات کو پہلے ہی
چھان چکا ہے۔ اور مایوس و نامراد ٹوٹا ہے اور اب اس مخصوص
جگہ (جو غالباً اس کی آخری امید ہے) بھی اسے خاموشی کے سوا کچھ ہاتھ
نہیں آتا، ظاہر ہے، شعر کی پراسراریت، افسانویت، اور تہہ داری
لفظوں کے انشلاکاتی امکانات کی مرہون ہے۔ والٹر ڈی لاسیر کی نظم
The Listeners (بھی پراسراریت، اجازت اور
خاموشی کی ایک زندہ تصویر ہے، اس نظم میں جزییات کی باریکی
اور امیجری کی تابناکی شاعر کی قوت تخیل پر دال ہے، نظم پر ایک
پراسرار افسانوی فضا حاوی ہے۔ ایک حیران پریشان مسافر
دھندے جنگل میں خاموش مکان کے چاندنی سے روشن دروازے
پر دستک دیتا ہے۔ لیکن کوئی آواز نہیں آتی۔ صرف "وہی پرچھایا
کا ایک انبوہ" چاندنی کی خموشی میں دستک کی آواز سن لیتا
ہے۔ لیکن بے حس رہ جاتا ہے۔ ایک حقدار غلط ہو :

Tell them I came and no one
answered

That I kept my word " he said.
Never the least stir made the
listeners

Though every word he spoke.
Fell echo through the
drowsiness

the still house.

محولہ بالا شعر کو ڈالٹر ڈی لائبریری کی نظم کے مقابلے رکھ کر یہ نتیجہ اخذ
کرنا دشوار نہ ہو گا کہ غزل کے مفردا حار میں بھی نظم کی وقتاً آفرینی
اور تلامذاتی کیفیت کی سمائی ممکن ہے چند اور شعردہ ذیل ہیں۔ جو
شعری تجربے کی تکمیلیت اور بانہ آفرینی کے نمونے کہلائے
جاسکتے ہیں۔

(۱) ساری آلودوں کو سناٹے نکل جائیں گے
کب ے رہ رہ کے یہی خوف ستاتا ہے مجھے
(شہر یارہ)

(۲) مرغیاں اخبار کی گلیوں میں غل کرتی رہیں
لوگ اپنے بند کمروں میں پڑے سوتے رہے
(ذہیر رضوی)

(۳) اس دشت طلب میں ایک میں بھی
صدیوں کی تنگی ہوئی صدیوں
(المہر نفیس)

(۴) ہمارے پاس سے گزری تھی ایک پرچھائیں
 پکارا ہم نے تو صدیوں کا فاصلہ نکلا
 (خلیل الرحمن اعظمی)

(۵) بڑھتے بڑھتے بن گیا میں سنگ سے دیوار سنگ
 اس لئے ٹوٹی پڑی ہے مجھ پر آبادی تمام
 (شمس الرحمن فاروقی)

(۶) اب میں اک موج شبِ تاریکوں ساحلِ رمل
 راہ میں چھوڑ گیا ہے مرا مہتاب مجھے
 (شہاب جعفری)

(۷) پتھر نہ پھینک دیکھ ذرا احتیاط کر
 ہے سطحِ آب پر کوئی چہرہ بنا ہوا
 (شہزاد احمد)

شعر نمبر (۱) میں خوفِ مرگ کے مرکزی احساس کو "آوازیں، اور
 "سناٹے" کے علامتی سپیکروں کی مدد سے ابھارنے کی کوشش کی گئی
 ہے۔ "آوازیں، زندگی کی ہما بھی اور حرکت، اور "سناٹے" شعور کے
 تعطل یعنی موت کی علامت ہے،

شعر نمبر (۲) میں جدید کاروبار کی تہذیب کی شور انگیزی سطحیت
 اور انتشار کا علامتی بیان ہے۔ دوسرے مصرعے میں، اس کے ردِ عمل
 یعنی حساس لوگوں کے اپنی ذات میں گم ہونے کی کیفیت ابھرتی ہے۔
 شعر نمبر (۳) میں "دشتِ طلب" اور "ٹھکی ہوئی صدرا" کے
 استعاروں کی مدد سے زندگی میں سچائی کی تلاش کی عدم معنویت

اور لا حاصلی کے جذبے کو ابھارا گیا ہے۔

شعر نمبر (۴۱) میں خلیل الرحمن اعظمی نے شکست خواب کے المیے کا احساس "پرچھائیں" اور "فاصلہ" کے استعاراتی پیکروں کی مدد سے ابھارنے کی کوشش کی ہے۔

شعر نمبر (۵۱) میں شمس الرحمن فاروقی نے "سنگ" اور "دیوار سنگ" کی علامتی جہتوں کو ابھارا ہے۔ نظم کے سیاق و سباق میں "سنگ" جدید آگہی اور "دیوار سنگ" اس کی تشدید پر دال ہے، نتیجے میں "تمام آبادی" جو روایتی زندگی کو سلامتی اور استحکام کی ضمانت قرار دیتی ہے "دیوار سنگ" پر ٹوٹ پڑتی ہے، دراصل ہر عہد کے "صاحب نظر" لوگوں کو اپنے عہد کے روایت پسندوں کی آدیزش، تغلب، حیرت اور غصے کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

شعر نمبر (۶۱) میں "موج شب تار" اور "مہتاب" جیسے روایتی الفاظ کو خالص استعاراتی روپ دے کر معانی کی بعض نئی جہتوں سے آشنا کیا گیا ہے۔ چنانچہ یہ شعر عشق کی ناکامی سے لے کر آورشوں کی شکست کو ظاہر کرتا ہے۔

شعر نمبر (۷۱) میں جدید میکانیکی تہذیب کی جارحیت میں ذات کی امیج کی شکست کے اندیشے کا اظہار کیا گیا ہے۔

ان چند مثالوں سے واضح ہوتا ہے کہ نئی غزل تخلیقی خود آگہی رکھتی ہے۔ لیکن ان مثالوں سے اس خوش فہمی میں مبتلا ہونے کی کوئی گنجائش نہیں کہ شاعری کا معتد بہ حصہ فنی لحاظ سے کامیاب ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہمارے عہد میں بھی ایسی شاعری کی بھرمار رہی ہے جو تجربے کی اصلیت

اور تکیلیت سے محروم ہے، کئی جگہوں پر نئی حیثیت سے متعلق مختلف پہلوؤں کی واقفیت کا اظہار تو ملتا ہے، لیکن ان کی تخلیقی بازیافت نہیں ہوئی ہے۔ ایسی شاعری یا تو چند گنے چنے اصلی شاعروں کے آہنگ کی صدائے بازگشت کو اسیر کرتی ہے یا اپنے عہد میں پیدا ہونے والے فکری اور معاشرتی مسائل کو نظم کرتی ہے، ظاہر ہے اس کا اصلی شاعری سے اتنا ہی تعلق ہے۔ جتنا ایکسپریڈ اکلیر کی طبعی شاعری کو، یا اقبال کے فلسفے کو یا سیما ب کی وطنیت کو یا جوش کی انقلابیت کو روح شعر سے ہے، یہ خوش آئند بات تو ہے کہ معاصر شعراء زندگی اور کائنات کے بارے میں سائنسی معلومات سے واقفیت پیدا کر رہے ہیں۔ اور میکانیکی تہذیب کے پیہ کردہ مسائل پر غور و فکر کرتے ہیں۔ اور اپنے افکار کو شعر کے قالب میں ڈھالنے کی سعی کرتے ہیں۔ لیکن یہ بدیہی امر ہے کہ شعرا سازی کا یہ طریقہ (پورے خلوص کے باوجود تخلیقی عمل کے منافی ہے، عصری مسائل کی آگہی اس وقت تک ایک عام ذہنی سطح سے اوپر نہیں اٹھتی اور تخلیقی قوت میں تبدیل نہیں ہوتی جب تک یہ شاعر کے تخلیقی سوتوں کو تحریک نہیں دیتی۔ اس کی اولین پہچان یہ ہے کہ عصری معلومات یا دوسرے شعری محرکات شاعر کے شخصی رد عمل کو انگیز کر کے، اپنی اصلی حالت (جو متنازع اور منتشر ہوتی ہے) سے دست بردار ہوتی ہے، اور شاعر کا رد عمل، داخلی ترکیبی عمل کے تحت ایک نئی وحدت میں ڈھلتا ہے۔ ایلینٹ نے لکھا ہے۔

جب شاعر کا ذہن مکمل طور پر اپنے کام پر آمادہ ہوتا

ہے۔ تو یہ مستقل طور پر منتشر تجربوں کو وحدت
میں ڈھالتا رہتا ہے؟

لیکن، جیسا کہ کہا گیا، عصری شاعری کا مقصد بہ حصہ تخلیقی رتبے کو نہیں
پہنچتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عصری حیثیت کی تخلیقی باز آفرینی کے بجائے
اس کے منظوم بیان پر اکتفا کیا گیا ہے مثال کے طور پر تین نظمیں یعنی وحید اختر
کی نظم سنگ سار، عمیق حنفی کی کھیتی اور مخمور سیدی کی خواب میں
تجربے کے خلوص اور جہت کے باوجود تخلیقی غیر تکمیلیت کا احساس دلاتی
ہیں۔ وحید اختر کی نظم سنگ سار کے پہلے بند میں اس مشہور واقعے کا ذکر
ہے کہ ایک شخص کو "مفتی وقت" کے "معصیت کاری" کے لئے سنگسار
ہونے کا حکم سنایا، اس شخص کو "حضرت یسوع" میں لایا گیا۔ حضرت یسوع
نے یہ کہہ کر اس کی جان بچائی کہ پہلا پتھر وہی شخص مارے گا، جس نے
کوئی گناہ نہ کیا ہو؟ اس کے بعد دو صدوں میں موجودہ دور کے "مفتیان
مکر شعار" کے مکروریا کے علاوہ قانائت و مجاہد قوم، کی ایماں فروشوں
کا ذکر ہے۔ اور آخری بند میں سوال کیا گیا ہے کہ اہل ہوس کو حق کا
فیصلہ کرنے کا استحقاق کیوں دیا گیا۔، نظم کا نفس موضوع یہ ہے کہ
"مفتیان مکر شعار" اور قائد ملت اور مجاہد قوم، قول و فعل کے تضاد
کے شکار ہیں۔ اور وہ بے گناہوں کے سزاوار جزا کے مالک بنے بیٹھے ہیں
موجودہ ہندوستانی معاشرے میں اس موضوع کی اہمیت سے انکار
نہیں کیا جاسکتا اور اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ شاعر نے پوری
درومندی اور خلوص کے ساتھ اسے دس کیا ہے، لیکن موضوع شاعر
کی تخلیقی گرفت میں نہیں آسکا ہے، (۱) لئے کہ نظم پڑھ کر قاری کے

ذہن پر کوئی نقش جتنے نہیں پاتا، اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ نظم کا
 موضوع الفاظ و تراکیب کے شور میں گم رہ گیا ہے، سب سے بڑی
 خامی یہ ہے کہ موضوع پھیلاؤ اور تکرار کا شکار ہو گیا ہے۔ نظم کی
 افغانی جوش کی یاد دلاتی ہے، ایک بھی ایسا پیکر نہیں، جو توجہ گیر ہو اور
 ذہن میں کوئی نقش پیدا کرے، نظم اختصار اور ارتکاز سے عاری ہے
 نہ صرف یہ کہ پوری نظم میں، جو ساکھ اشعار پر مشتمل ہے۔ خاص کر
 آخری تین بندوں میں صرف ایک ہی خیال یعنی مفتیان مکر شعار، کے
 قول و فعل کے تضاد کے ذکر کی اکتا دینے والی تکرار ملتی ہے، بلکہ اگر یہ
 تین بند حذف ہی کئے جائیں تو نہ صرف یہ کہ نفس موضوع پر کوئی مقصد
 رساں اثر نہیں پڑے گا۔ بلکہ نظم کے خدو خال قدرے واضح نظر
 آئیں گے، نظم کا ایک حصہ یہ ہے۔

اے بن مریم، اے خدا کے رسول
 اب بھی تیری زمیں ہے عصیاں کار
 اب بھی الزام بے گاہی میں
 سادہ دل ہو رہے ہیں سنگ شکار
 تیرے مصلوب جسم کی سو گند
 آج بھی مفتیان مکر شعار
 مل کے چہرے پہ غارہ تقدیس
 باندھ کر عصمت نظر کے حصار
 رخ پہ ڈالے ہوئے نقاب حیا
 روح کے آئینے میں گرد و غبار

بعد اندازہ شان قدوسی
لئے آنکھوں میں مرمی انداز
بھر کے دامن میں سنگ کے انبار

عمیق حنفی کی نظم کھیتی میں انسان کو دقت کی کھیتی کی علامت کی
مرد سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے، دقت انسان کو رہتا ہے،
اگاتا پالتا ہے، اور "انجام کار کاٹ لیتا ہے؟ انسان یا دوسرے
جانداروں کی پیدائش اور زوال کا یہ تصور جدید سائنسی آگہی سے ماخوذ
ہے۔ لیکن اس نظم میں یہ تصور شعری ہیئت سے گہری مطابقت پیدا
نہیں کر سکا ہے، شاعر کا یہ دعویٰ کہ دقت انسان کو رہتا بھی ہے، اگاتا
بھی ہے اور آخر میں کاٹتا بھی ہے۔ قاری کے علم میں اضافہ تو کرتا ہے لیکن
ایک یقین آفریں تجربے کا رد پ اختیار نہیں کرتا۔ شاعر نے مجموعی طور
پر بیانیہ اور توصیفی انداز کو برتا ہے۔ اس جو سرمنورج کو جدت کے
باوجود ایک منظوم نثری بیان کے ہم سطح کر دیتا ہے!

دقت کی کھیتی میں ہم

دقت پوتا ہے، اگاتا، پالتا ہے۔

اور بڑھنے کے مواقع بھی ہمیں دیتا ہے دقت

مخمور سعیدی کی نظم خواب میں میں موجودہ انسان کی تنہائی
بے بسی اور گھٹن کو علامتی انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نظم کا
ردار دور افتادہ قید خانے میں تنہا، خواب میں کسی کے آنے کا منتظر ہے۔
جو اُسے رہائی دلا سکے۔ نظم کی یہ خوبی تو جہ طلب ہے کہ محض بیانیہ انداز

ردوار کھنے کے بجائے قید خانے کی علامت سے استفادہ کیا گیا ہے۔ لیکن یہ نظم بھی غیر ضروری پھیلاؤ اور تکرار کی شکار ہو گئی ہے، واقعہ یہ ہے کہ الفاظ کے پرے جانے سے نظم کا تاثر قائم ہونے کے بجائے غارت ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ محمد علوی کم سے کم الفاظ سے تاثر کا جادو جگاتے ہیں۔ مخمور سعیدی کی زیر بحث نظم سے اگر ذیل کے اشعار حذف کئے جائیں تو مرکزی خیال پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔

غم گرفتار ہے فکر و احساس کا
جسم و جاں کی گھٹن، جس انفاس کا
پابہ زنجیر جذبات کی تلخیاں
روح پر بندشوں کا یہ بار گراں

نئی شاعری کی ایک بنیادی خصوصیت، جو اسے ماقبل کے ادوار کی شاعری سے مختلف بناتی ہے۔ یہ ہے کہ یہ ایک ایسے فرد کے کرب آگہی کا اظہار ہے۔ جو شخصی سطح پر اپنے عہد کی تہذیبی قدروں کی شکست سے متصادم ہے۔ اس سے بھی بڑھ کر اسے کائناتی سطح پر حیات و کائنات کی پراسراریت کے بارے میں پرلے فلسفیانہ رویوں کی تنسیخ کے نتیجے میں۔ دہشت انگیز آگہی کا سامنا ہے۔ ماقبل کے ادوار کے شعرا کی نگاہ عام طور پر گرد و پیش کے حالات کے دائرے میں محصور رہی۔ میسر نے دل اور دلی کی تباہی کے نوے لکھے ہیں۔ جو شخصی محرومیوں اور سیاسی انتشار کے اثرات کا نتیجہ ہیں۔ لیکن جن کے پیچھے فکر کی ہمہ گیری نہیں، آتش و ناسخ۔ انشاء اور جرات

اور دوسرے لکھنوی شعرا کی نگاہیں اپنے عہد کی زوال آمادہ
 تہذیب کی ظاہری چمک دمک سے خیرہ ہوئیں۔ اقبال کا شعور عصر
 مغربی تہذیب کی جارحانہ پیش قدمی کے سامنے اسلامی قدروں کی
 پامالی کے نتیجے میں مرتب ہوا تھا۔ ان کی ساری عمر مغربی تہذیب کی
 تردید اور فرد کے استحکام خودی پر زور ڈالنے میں تمام ہوئی۔ اور وہ
 کائناتی مسائل کی طرف متوجہ نہ ہو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ مسجد قرطبہ
 جیسی نظم میں بھی وہ تاریخی شعور کو محض شعور عصر سے ہم رشتہ کر کے
 ہیں۔ فیض کا المیہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنی شعری صلاحیتیں معاشرے
 کے چند فوری نوعیت کے مسائل کی مصوری میں صرف کیں، وہ ایک
 سطحی اور آدرشی رجائیت سے دل بہلاتے رہے، اُن کی دو آوازیں
 صبح آزادی، زنداں کی ایک شام، یاد اور چند روز اور جیسی نظموں
 میں محرومی، بے کیفی اور ویرانی کے جذبات کی باز آفرینی کے باوجود
 کائناتی فکر کے کسی گوشے کی غور نہیں ہوتی۔

بہر حال، نئے شاعر کا ذہنی کرب کائناتی فکر کا زائیدہ ہے اور
 اس فکر کے لازمی نتیجے کے طور پر وہ اپنے عہد سے برگشتہ ہو کر اپنی
 ذات میں سمٹ کر رہ گیا ہے، یہ داخلیت پسندی بسیار شیوہ ہے،
 اس کی ایک صورت یہ ہے کہ شاعر کبھی اپنی ذات یا امیج (جس کی شکست
 جدید سوسائٹی کے دباؤ سے ناگزیر معلوم ہوتی ہے) کے تحفظ کے لئے
 حد درجہ متردد نظر آتا ہے۔ اور کبھی "شکت دل" کے تماشے میں مجو
 ہو جاتا ہے اجتماعی اداروں سے منحرف ہو کر ذات کے ویرانوں میں گم
 ہونے کا رجحان گہرے طور پر وجودیت پسندوں مثلاً سارتر اور کامو کی

ادبی تحریروں میں ملتا ہے۔ عصری شاعری میں یہ رجحان کئی رنگوں اور سایوں میں مہلکتا ہے۔ بشرِ نوانہ نے اپنی نظم "آنے والے مصنفین کے نام" میں جدید دور کی "بے رنگیوں، بدعہدیوں اور نفرتوں" کی مستوری کرتے ہوئے اپنے وجود میں جذب ہونے کے رویے کو یوں پیش کیا ہے :

جن کی رگ رگ کالے بدبودار قاتل نہار سے بیزار تھی۔
 پھر بھی اُسے مہو نے یہ جو مجبور تھے
 جن کو اپنے جسم میں ایسے لہو کی سُرخ دھار
 دیکھنے کا عمر بھرا رہا / اور جو اپنے وجود کی رنگیوں...
 میں مردہ تفصیلات کی زندہ گواہی دیتے دیتے سو گئے۔

نظم میں شاعر اپنے شعورِ عصر کی ایک اہم جہت یعنی قدروں کی شکست کے احساس کو اپنے لہو میں "کالے بدبودار قاتل نہار" کی طرح سراہت کرتے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ اور پھر اسے فکری تمکنت کے ساتھ ٹھوس پیکروں میں اُبھارتا ہے۔

اجلے اجلے چارلوں میں سنگریزوں کی بڑی بہتات تھی۔
 اور ہمارے پیرہن / آگ سے کترے گئے تھے
 اور جو ہمتا کھال کے اندر گھس کر بہہ گیا تھا۔

نظریوں کی شکست کا احساس محمود ایاز کی نظم "مجدد آنکھیں" میں بھرپور تاثریت کے ساتھ اُبھرتا ہے : اس کا ایک حصہ درج

ذیل ہے۔

کھلی آنکھوں کو کوئی بند کر دو
کھلی آنکھوں کی ویرانی سے ہول آتا ہے۔
کوئی ان کھلی آنکھوں کو بڑھ کر بند کر دو
یہ آنکھیں اک انوکھی بے زردہ دنیا کی ساکت روشنی میں کھو گئی ہیں

خارجی دباؤ سے اپنی اہمیت کی شکست کے گہرے احساس، اور اس کے
تحفظ کی بے معنی سی جستجو کا اظہار باقر مہدی کی نظم ایک دوپہر
میں ہوا ہے، نظم میں تھکن، بیزاری اور افسردگی کے ماحول میں عدم
معنویت کا احساس ابھرتا ہے۔

پنکھ ٹوٹا کو انریں کے پیڑ کے نیچے
جانے کیوں چپ چپ بیٹھا ہے
تیز ہوا، ڈری ڈری خاموشی سے چلتی ہے
اک اخبار سے منہ کو چھپائے اک بٹیک اونگھ رہا ہے
دھوپ، پیڑ کے پاس تھکی لیٹی ہے۔
اور پھر دوسرا اور آخری بند یہ ہے۔

شاید ہم سب اس لمحے کو ڈھونڈ رہے ہیں
جس کے آتے ہی، برق سی ہر شے برے وڑے گی
لیکن آج تو وہ لمحہ — افسردہ، مزل سے نڈھال
سوکھی گھاس یہ سوتا ہے۔

شعور کی تشدد کیفیت عباس اطہر کی نظم مگر ہارن بجانے
 کی اجازت نہیں میں ایک گہرا طنزیہ اسلوب اختیار کرتی ہے۔
 یہاں ماؤں اور بہنوں سے اور بیویوں سے آخری بوسوں کی اجازت
 ہے۔ مگر ہارن بجانے کی اجازت نہیں۔ اس نظم میں خارج اور داخل
 کی آویزش ایک گمبیر صورت حال کو خلق کرتی ہے۔ جو قاری کے اعصاب
 پر عادی ہو جاتی ہے:

اس کی مہک سر پہ کفن باندھ کے نکلی ہے
 ہر اک راستے ہر موڑ پہ آواز لگاتی ہے
 مگر کوئی نہیں رکتا، بسنت آئی ہے
 سب بھاگ رہے ہیں، کوئی آواز نہیں دیتا

بلراج کو مل نے ایمبولنس میں موجودہ فریب خوردہ نسل کے زخموں
 سے چور احساس کی مصوری کی ہے۔ نظم میں زخموں سے نڈھال ایک شخص کو
 ایمبولنس گاڑی میں لے جا کر ہسپتال میں داخل کیا جاتا ہے۔ اور ڈاکٹر کے
 ”دست مہربان“ کو سونپ کر بے ہوشی کی کیفیت میں شہر کی سڑک پر
 سب گاڑیوں اور بسوں کو ایمبولنسوں میں تبدیل ہوتے ہوئے دیکھتا ہے
 جن میں اسی کے ہم نفس سوار تھے، یہ قلب ماہیت دراصل شاعر کے شعور
 کی شدت پر دلالت کرتی ہے، جو جدید نفسیاتی دباؤ اور اعصابی تناؤ
 میں ناگزیر ہے۔

الم نصیب، ان کے بے اماں مکیں
 مرے ہی ہم نفس، وفا شعار وہ عزیز تھے

جو سادگی سے کوئی مشترکہ فریب کھا گئے
کسی مہیب جنگ، بھوک، قحط یا وبا کی زد میں آ گئے ؟

شعور کی یہ شدت اس وقت ممکن ہے جب نسل و کائنات کے ساتھ
روایتی ردالبط کی عدم معنویت کو محسوس کر چکا ہو۔ پرانے عہد کا شاعر معاشر
فطرت اور کائنات کے ساتھ ایک قسری رشتے کو تسلیم کر کے شخصی
محرومیوں کے باوجود، انسان کو ایک عظیم اور لازوال قوت کی صورت
میں دیکھتا تھا۔ ورڈس درتھ کو اس بات کا افسوس ہے کہ مادی رجحانات
کے فروغ پانے کے ساتھ ساتھ انسان فطرت سے دور ہوتا جا رہا ہے۔
اپنی نظم *The World is Too much With Us* میں وہ اپنی قوتوں کی بھائی کے لئے فطرت سے قریب ہونے کی خواہش
کا اظہار کرتا ہے۔

*Great God ! I'd rather be
A pagan suckled in a creed
out worn,*

*So might I, standing on
this pleasant lea
Have glimpses that would make
as less forlorn.*

ورڈس درتھ کی دوسری متعدد نظموں میں بھی انسان اور فطرت
کے ٹوٹے ہوئے رشتوں کی تبدیلی اور بھائی کا رجحان ملتا ہے۔ یہ صحیح ہے

کہ رومانوی شعراء نے سوسائٹی سے فرد کی طرف مراجعت کی لیکن ان کا یہ رویہ بھی فطرت پرستی یا خلوت پسندی کے رجحان کی طرح رومانوی آرزو مندی یا افسردگی کا ہی اظہار ہے۔ تاہم کیٹس اور شیلی نے اجتماعی تصورات کے مقابلے میں فرد کے دکھ پر زیادہ زور دیا ہے۔ اور بقول اینڈرمنڈولسن، معاشرہ جو ایک تنظیم کے طور پر لیا جاتا تھا، سے انفرادی روح کی طرف تبدیلی کا رویہ ملتا ہے، لیکن نیا شاعر کائنات یا فطرت سے تمام رشتوں کے انقطاع کے بعد اپنے وجود کے "سائے کے سائے" کا کرب محسوس رہا ہے۔ اس کے لئے تمام رومانوی آرزو مندیاں بے معنی ہو چکی ہیں۔ خلیل الرحمن اعظمی کی نظم میں گوتم نہیں ہوں میں اسی خود مرتکز احساس ذات کا اظہار ملتا ہے، اس نظم میں شعور ذات کی ایک ایسی بلند سطح اجاگر ہوتی ہے جو وجودیت کی بے معنویت کا احساس تیز کرتی ہے، یہ ہمتاؤں اور گینیوں کا شعور ذات نہیں، جو وجود کو معنویت عطا کرنے پر زور دیتا ہے۔

گھر کے باہر ہوا تیز تھی
اور بھی یہ بھڑکتی رہی
ایک اک پیڑ جل کر ہوا راکھ
میں ایسے صحرا میں اب پھر رہا ہوں
جہاں میں ہی میں ہوں

جہاں میرا سایہ ہے

سائے کا سایہ ہے

اور دور تک —

بس خلا ہی خلا ہے ۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا داخلیت پسندی کا یہ رجحان کئی شکلوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ اور وجودی فکر اس کی ایک واضح شکل ہے۔ میں گوتم نہیں ہوں میں بھی وجودی فکر کی نشان دہی ہو سکتی ہے، اس میں شعور ذات کے کرب، تنہائی اور خوف کا اظہار ہوتا ہے۔ ڈوبنے سے پہلے میں محمد علوی نے وجودیت کے تصور کی عکاسی کی ہے، نظم میں اندھی پاگل ہوا میں جہاز سفر کر رہے ہیں، اور پھر سمندر، جہاز، ہوا اور میں۔ سبھی اپنے اندر اترتے ہیں۔ اور شاعر کی ذات کے سوا کچھ بھی باقی نہیں رہتا۔

سمندر، جہاز اور ہوا اور میں

سب کے سب اپنے اندر اترنے لگے ہیں۔

کوئی ان کو روکے

مگر کون روکے

کہ حد نظر تک مری ذات ہے ۔

دل سادہ میں بلراج کو ملنے رشتوں کے انہدام کے نتیجے میں فرد کے

وجود کے کرب کا اظہار کیا ہے۔ نظم اس مصرعے پر ختم ہوتی ہے ۔

شعلہ آزار ہو جاتا ہے دل

مذکورہ نظم میں اگر وہنا حتی انداز کو ترک کر کے کھٹوس استعاروں

سے کام لیا جاتا، تو تاثر کی شدت میں اضافہ ممکن تھا، زہر حیات میں

زادہ زیدی خوابوں سے گریز کر کے اپنے عہد کی حقیقتوں کے شعور
کے نتیجے میں شخصی کرب کو بھیل رہی ہیں۔

دقت کے سخت ہاتھوں سے لے کر سم زلیت کے جام پیتی رہو۔

بس اسی طرح ہر روز مرتی رہو۔

بس اسی طرح جیتی رہو۔

نظم کی کمزوری اس کا وعناحق اسلوب اور "سم زلیت" جیسے مانوس
استعاروں کی موجودگی ہے۔ وجودیت کے احساس کی ایک اچھی مثال محمودیاء
کی نظم سسی فس فراہم کرتی ہے۔ جدید دور کا ہر حساس فرد سسی فس
کی مانند ایک کبھی نہ ختم ہونے والی بے تھریافت کرنے پر مجبور ہے، اور
بچہ بستہ خموشی میں صرف "اپنے ہی قدموں کی صدا" سنتا ہے:

ایک بچہ بستہ خموشی ہے جہاں تک جاؤ

دور تک اپنے ہی قدموں کی صدا آتی ہے

نظم میں اس بوریت، تفکاؤٹ اور بیزاری کی کیفیات کا اظہار
کیا گیا ہے۔ جو معمول کی مصروفیات میں گھرے رہنے سے جدید
کے فرد کا مقدّر بن چکی ہیں:

ناشتہ، دفتری اوقات، تقییر، گھر بار

کی ترتیب کے زنداں میں رہو

دن کے ہنگامے سے نکلو تو کسی بار کا گوشہ ڈھونڈو

نیند سے چونک کے اٹھو، تو اندھیرے سے ڈرو

کرب کی رات اٹل ہے،

عمیق حنفی کی طویل نظم سند بار اور شہر زاد میں وجودی فکر کے

بعض عناصر ملتے ہیں :

اپنی الجھن میں ہی الجھی ہوئی یہ ذات

چاندنی، دھوپ، ہوا، پانی کی

پاؤ جاتی ہے زکوٰۃ

میری ہستی، میری ذات

ایک بے بات کی بات

(سندباد سے)

پورا چاند

دیکھ کے بھری ہوئی مگر مدقوق روشنی کا طوفاں

تنہائی کا کرب لئے

پر دہلی کی مانند اکیلا دور کھڑا

اک آدھ چھیپھاتی ہوئی نظر بھی کھینچ نہ پایا، ترپ اٹھا۔

بجلی کے تیزا جالے میں

تاروں پر دوڑتی روشنیوں کے جالے میں

مکڑی کے جالے میں اُبھے جگنو سا

دم توڑ گیا

آکاش پہ پیلا سا دھبہ چھوڑ گیا۔

(شہزاد سے)

عشق جنفی غم بکراج کوئل کے اسخالی سے اتفاق کرتے ہیں کہ ان کے

یہاں وجودی فکر ہے، وہ جدید میکا کی حالات میں فرد کی بے بسی اور
اجنبیت کو شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ فہیم جوزی رشتوں کی شکست کا
احساس کر کے وجود کے بنجر سناٹے میں گھر جاتے ہیں؛ کہتے ہیں۔

سارے سمندر، سارے کمرے ستارے

اور من موہنی مسکراہٹیں

دھیرے دھیرے دھیان سے اتریں

اب ایک ذرو بنجر سناٹا ہے۔

(استعارہ)

انہیں ناگی کی نظم "اکیلے گھر کی خواہش" میں وجودی فکر آگہی کی تشدد
میں روابط و اشیاء کی لایعنیت کا احساس دلاتی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

آگہی کی تیز چلتی، کاٹتی تلوار سے ہر مدعا دو نیم ہے۔

لا یعنیت کی ریت میں ہر چیز گر کر ٹوٹتی ہے

روشنی ہو یا چمکتی دھولی ہو۔

سُرخ ہونٹوں کا امڈتا لمس ہو یا فقر توں کی جھاگ ہو

لا یعنیت کی ریت کے سب بلبے ہیں۔

وجودی فکر کے کئی نشانات عصری غزل میں بھی ابھر آئے ہیں۔ چند اشعار

درج ذیل ہیں۔ جن میں وجود کے کرب، دکھ اور خوف کا اظہار ملتا

ہے۔

وجود کے چہار سمت ریگزار تھا

(شہریار)

کہیں بھی خواہشوں کے بیج بونہ پائے ہم

جس طرف دیکھئے صحرا نظر آتا ہے مجھے
ان گنت صدیوں کا بن باس ڈراتا ہے مجھے
(ماہیت الانس)

قاتل بھی تھے چل دئے مقتل سے راتوں رات
تنہا کھڑی لرزتی رہی صرف میری ذات
(رؤف خلش)

پھر فصیل شہر تک جا کر پلٹ آؤں گا میں
پھر وہی جنگل کا سناٹا بلاتا ہے مجھے
(شمیم حنفی)

جانے کس خوف سے پھرتا ہوں میں گھبرایا ہوا
کیا بلا بن کے میں خود اپنے ہی سر آیا ہوں
(ظفر غوری)

کے خطوط لکھوں، حال دل سناؤں گے
نہ کوئی حرف شناسا نہ ہم زباں میرا
(نثر خانقاہی)

اک ڈوبتے وجود کی میں ہی پکار ہوں
اور آپ ہی وجود کا اندھا کنواں ہوں میں
(عمیق حنفی)

جانے وہ کون ہے جو رات کے سنائے میں
کبھی روتا ہے کبھی خود پہ ہنسا کرتا ہے
(بشر نواز)

اور کس کو ہو میسرے زہر کی تاب
اپنے ہی آپ کو ڈستا ہوں میں
(گوپال تل)

گذشتہ رات کوئی حادثہ ہوا ہوگا
ہر اس خوف کے کچھرے ہیں بال و پر گھر میں
(مرغوب حسن)

بے سمت منزلوں کا سفر درمیان ہے
رستوں کے سب نشان اڑا لے گئی ہوا
(بشر نواز)

بین کرتی ہے دریچوں پہ ہوا
رقص کرتی ہیں سیہ پر چھائیاں
(سلیم احمد)

ایک مدت سے چراغوں کی طرح جلتی ہیں
ان ترستی ہوئی آنکھوں کو بھجادو کوئی
(ساقی فاروقی)

اس طرف جاتی سڑک پر روشنی سہمی رہی
دوپہر تک تنگ گلیوں میں دیا جلتا رہا
(بیل کرشن اشک)

چہرہ کوئی دکھائی نہیں دے رہا کوئی
چاروں طرف یہ شور مگر کس بلا کا ہے
(من موہن تلخ)

نئے شاعر کا المیہ یہ ہے کہ وہ معاشرے سے برگشتہ ہو کر اپنے
 پارہ پارہ وجود کو یکجا کرنے کی سعی لا حاصل میں مصروف ہے، یہ صحیح ہے کہ
 ہر عہد میں شاعر شخصی انتشار، تنہائی اور پرانگی کو محسوس کرتا رہا ہے۔
 — شکسپئر (ہلٹ کے کردار میں) کیٹس، شیلے، میسر۔ غالب۔
 اور فراق کی زندگی میں معاشرے سے انحراف کے شدید لمحے آئے
 ہیں۔ لیکن چند اجتماعی تصورات اور قدروں کے یقان نے انہیں شخصی انتشار
 سے محفوظ رکھا۔ میسر اور غالب معاشرتی سطح پر قدروں کی بجالی،
 اور فکری سطح پر قادر مطلق یا عدم کے وجود پر یقین رکھتے تھے، یہ یقین
 انہیں ایک داخلی استحکام کی ضمانت مہیا کرتا رہا۔ مثلاً
 نظر میں ہماری جادۂ راہ فنا غالب
 گمشدہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا (غالب)

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
 تب خاک کے پردے سے انسان نکلتا ہے (میسر)

فراق اپنی گہری افسردگی کا مداوا تہذیبی قدروں کے احیاء کے عقیدے
 میں تلاش کرتے ہیں۔ شکسپئر، جیڈ، گنگ لیر سے ظاہر ہوتا ہے، برگشتگی
 اور آشتی کو شخصی سطح پر محسوس کرنے کے باوجود خیر اور شر کی
 رزم گاہ میں ایک عادی کل نظام اخلاق کی بجالی میں یقین رکھتے ہیں
 شیلے اور کیٹس نے انیسویں صدی میں بدلتے ہوئے حالات یعنی صنعتی
 انقلاب کے زیر اثر اپنے وجود کو کھرتے ہوئے تو مزدور محسوس کیا۔ لیکن

وہ زندگی کی خوبصورتی، خوابنا کی اور قوت کے قائل بھی تھے، ہمارے
عہد کے شاعر کا المیہ یہ ہے کہ وہ انفرادی اور اجتماعی سطح پر خوش
آئند خوابوں اور آرزوؤں کی لالچیت کو محسوس کرتا ہے۔ نئے شاعر کو گہرا
احساس ہے کہ خود اس کی ذات ریت کی دیوار ہے۔ انٹی سلف کا یہ رجحان
نئی حسیت کے ایک اہم پہلو کا اظہار ہے، نئی حسیت زندگی اور معاشرے
کے استحکام کے بارے میں تمام ایقانات کی نفی کرتی ہے، غلیل الرمان
اعظمی لکھتے ہیں۔

جدید تر شاعر کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس نے مقررہ
نظریوں، خانوں، قامولوں اور نفسروں سے اپنا دامن چھڑا لیا ہے اور
کسی وقتی یا ہنگامی مسلک سے وابستگی کے لئے اپنے ذہن کو آمادہ نہیں
کریا تا۔ وہ اپنی فہم اور حسیاتی آگہی سے باہر، کائنات کی اصل کو دریافت
کرنے کی لالچیت جستجو میں کھو گیا ہے۔ اس تلاش کے سامنے اجتماعی ادارے۔
سیاسی اور سماجی تصورات اپنی اہمیت کھو بیٹھے ہیں۔ اس لئے نیا شاعر
اجتماعی تصورات، اور "فرد کے جماعت میں گم ہونے" کے رویے سے
بیزار ہے، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ فرار پسند یا رجعت پسند ہے۔
رالفت، جے، ملز نے عصری شاعر کے رویے سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے،
"اس کی بنیادی خواہش یہ ہے کہ وہ معاشرے سے بھاگ نہ جائے۔ بلکہ
اس کا ایک خود مختار اور زندہ ضمیر بن جائے۔ کیونکہ اگر معاشرہ عام آدمی
سے زیادہ خواب بین ہے۔ وہ اس سے کہیں کم فرار پسند ہے؟"

یار ڈی۔ شوپہار، سولنٹ اور فانی کے یہاں انخرافت۔ مردم بیزاری
 تلخی اور کلبیت کے باوجود اعلیٰ قدروں کے المیے کا احساس موجود ہے
 آرٹ میں المیے کا احساس پیدا کرنا بہر حال رجائیت کے بلند آہنگ
 پروپیگنڈا سے ارفع ہے۔ چنانچہ نئی شاعری کے مجموعی آہنگ پر قدروں
 کے زوال کی فوج گری کی۔ لے کے غالب ہونے میں کسے شبہ ہو سکتا ہے
 کیا احمد آباد کے انسانیت کش فسادات پر حرکت میں آنے والا قلم
 رجعت پسند ہو سکتا ہے؟
 بلراج کومل:

وہ تو نفا تھا، معصوم تھا
 اس کو سورج کا یا چاند کا عکس سب نے کہا
 وہ بھی جلنے لگا، وہ بھی بہتے لہو میں پگھلنے لگا۔
 (احمد آباد)

منصور سعیدی:

قطرہ قطرہ لہو جوز میں پر گرا ظلمتِ وقت میں دیپ بن کے جلا
 قتل گاہوں کی اونچی منڈیروں پہ جب فوں میں پتھر پڑے ہوئے سر جانے گئے

عادل منصور:

دور افق کے کناروں سے شعلے اٹھے
 رات کے جسم سے آگ روشن ہوئی
 راہ میں ان گنت چیونٹیاں پس گئیں

اک کبوتر دیکھے میں سہما ہوا
اپنی آواز سے خوف کھساتا رہا
(زخمی سورج نے جب آنکھ کھولی یہاں)

کمار پاشی!

لوہے کے اجالے بھی معدوم ہیں
اور تاریک گنبد میں معصوم روتوں کے کبرام میں
بے صدا آسمان کی طرف
خون میں لتھڑے ہوئے ہاتھ اٹھتے ہیں، تحلیل ہو جاتے ہیں
(یہ گرتا ہوا شہر میرا نہیں)

نئے مشاعرے نزدیک سب سے زیادہ سنگین حقیقت یہ ہے کہ اُسے
اپنے شعور کی کربشا کی کا سامنا ہے۔ اس کے شعور کی "تاریک آگ" کے
سوا باقی سب کچھ بیچ ہے۔ بقول ولیم کارلس ولیمز:

The year plunges in to night
And the heart plunges
Lower than night

to an empty window seat place
without sun stars or moon

lent a peculiar light as of thought

that spins a dense fire

موجودہ دور میں شعور کی کر بنا کی کا احساس ایک بنیادی تخلیقی محرک
کا کام دے رہا ہے۔ فنکار کے لئے کسی صورت میں دست بردار ہونا پسند
نہیں کرے گا۔ اس لئے کہ یہ تخلیقی عذاب زندگی کی پراسرار ریت کی
تلاش یا ذات کے تضاد کے مترادف ہے، ذیل میں تین اہم شعراء
بیکٹ، پودیر اور ریکلے کی نظموں کے اقتباسات درج کر رہا ہوں
ان نظموں میں تینوں شاعروں نے سماجی روابط کی تنسیخ کے بعد اپنے
تخلیقی کرب کی واقعیت کا پوری ہوش مندی کے ساتھ سامنا کیا ہے
یہ تجربہ، اپنے عمیق معنوں میں زندگی میں موت سے متصادم ہونے کے
زبوتے کا نماز ہے!

dragging his hunger through the sky
of my skull shell of sky and earth
stooping to the prone who must
soon take up then life and walk

mocked by a tissue that may not serve
till hunga earth and sky be offal

(بیکٹ) The vulture

The poet resembles this prince of the
 Clouds,
 who laughs at hunters and haunts
 the storms,
 Exiled to the ground amid jeering
 pack

His giant wings will not let him walk

The Alba Troes
 (پوری)
 Fr. Kati-clores

I already know the stir and how
 troubled as the sea
 And spread myself out and fall into
 myself
 And throw myself out and am
 absolutely alone

In the great storm

sense of something coming

Fr. Robert Bly

بیکٹ کی علامتی نظم میں خارجی حقیقت تخلیق کے لمحوں میں معدوم ہو جاتی ہے، نظم میں "شکار" خارجی حقیقت کی علامت ہے۔ جب تک "شکار" کا ایک "ریشہ" بھی نہ ندہ ہے، وہ تخلیق کار کا مذاق اڑانا ہے۔ خارجی زندگی، جیسے "بھوک"، "زمین" اور "آسمان" کی علامتوں سے ظاہر کیا گیا ہے، کے مکمل عدم وجود کے بعد ہی داخلی حقیقت کا سراغ مل سکتا ہے۔ لیکن داخلی حقیقت تک رسائی اسی وقت ممکن ہے۔ جب یہ ذات سے علیحدہ ہو جائے۔ لارنس، ای ہاروے کے خیال میں "خارجی حقیقت کو داخلی قلب ماہیت کے تحت اپنی خود مختار اور معروضی زندگی سے دست بردار ہونا ضروری ہے؛

Samuel Becket - poet and critic ۱۱۹

بودلیر کی نظم میں کئی سطحیں ہیں۔ اس میں "شکاری"، "آندھیان"،
 "جلاوطن"، "مضحکہ اڑانے والا ہجوم"، یہ سب پیکر علامتی معنویت کے
 حامل ہیں، بنیادی طور پر نظم میں ایسے شاعر کا کردار ابھرتا ہے جو
 قدروں سے قلبی وابستگی کے باوجود، انسانوں ہی میں جلاوطن کی زندگی
 گزارنے پر مجبور ہے۔

ریلے کی نظم بھی تخلیق کے کرب کو پیش کرتی ہے شاعر تخلیق کے
 لمحوں میں اپنے داخلی وجود کے "عظیم سمندر" کے تلاطمہ کا اتنا سامنا کرتا
 ہے۔ اور اس "عظیم طوفان" میں اپنے اکیلے پن کو شدت سے محسوس
 کرتا ہے۔ بودلیر نے اپنے مشہور سانیٹ (The Swan)
 میں راج ہنس کو بھی شاعر کی علامت بنا کر اس کے تخلیقی کرب کا اظہار
 کیا ہے، راج ہنس بے بسخت جھیل کی سطح کو اپنے پیروں سے توڑنا
 چاہتا ہے، لیکن بے سود، اور نتیجتاً موت کے کرب کا شکار ہوتا ہے:

Magnificent but hope less in
 his strife for newer harrowing song
 the realm of life when winter
 shone in bleak sterility
 his neck in stark white agony
 is shaking

انگریزی شاعری میں بیسویں صدی کے آغاز میں ایٹس اور ایلیٹ
کو پہلی بار اجنبیت اور پرگشتگی کا احساس ہوا۔ اور فنکار کی حیثیت
سے انہوں نے "مایوسی" اور "پراگندگی" کو اپنا مقصد تسلیم کیا۔ اٹس
کہتا ہے:-

وہ فنکار جو عام خواب سے جاگ اٹھا ہو، دنیا میں
سوائے مایوسی اور پرگندگی کے اور کس حصے کا مالک ہو گا۔
ظفر اقبال نے ایک شعر میں "ہوا و ہنر" کی علامتوں کی مدد سے
تخلیقی کرب کا احساس کیا ہے۔

وہ پارہ پارہ کرے اور یہ اڑا لے جائے
جو فرق ہے تو ہوا و ہنر میں اتنا ہے
راج نرائن راز کی ایک نظم "عسrfان علامتی امکانات سے معمور
ہے۔ اس میں "رات"، "ناگ بھنی"، "اندھیرا"، "کوندا"، جیسے جدلیاتی الفاظ مفہم
کی غیر قطعیت کی مثالیں ہیں، اس کی ایک ممکنہ تفسیر اپنی تخلیقی شخصیت
کی دریافت کے عمل میں ڈھونڈی جاسکتی ہے۔ جو عرفان ذات کے
متبادل ہے۔

رات امدادس کی تھی — میں نے
ناگ بھنی کے اک کانٹے پر
اک پل کے سودیں حصے تک
سورج کو روشن دیکھا تھا
پھیل گیا میری آنکھوں میں
سو راتوں کا گھورا اندھیرا

اور مجھ محسوس ہوا یوں
گھبراہندھیرے کے سینے میں
میں بجلی کا کوئدا ہوں

اسی موضوع پر اے، آر، ایمینز نے ایک نظم (poem)
لکھی ہے۔ اس میں عرفان ذات کا ایک بھرپور تجربہ تشکل ہوتا ہے
عرفان کے تجربے کو " بھونرے کے کھڑکی کے شیشے سے ایک ٹائیپ
میں ٹکرانے " کے عمل سے تعبیر کیا گیا ہے اسی طرح ظاہری حواس کی مدد
سے ظاہر اشیاء کا آسانی سے ادراک کرنے والوں کو اندرونی حقیقت
کے عرفان کے غیر متوقع تجربے سے گذرنا پڑتا ہے تو وہ بھی نظر آنے والی
حقیقت سے " بھونرے کی طرح ٹکراتے ہیں۔ اور ٹوٹ جاتے ہیں۔
راج ٹرائن راز کی نظم اور ایمینز کی نظم دونوں مشاہدے کی باریکی کی
حامل ہیں۔ ایمینز کی نظم جزئیات کے تعمیری پہلو سے قاری کو گہرے طور پر
متاثر کرتی ہے۔ شاعر عرفان ذات کے تجربے کو شکست ذات
یعنی مرگ سے تعبیر کر کے نئی حیثیت کی تشدد کیفیت کو ظاہر کرتا ہے
نظم کے آخری دو بند ملاحظہ ہوں :

going head long secure in 'things'
they strike the
intangible and
unaccustomed to,

BEING WITHOUT BODY, ENERGY

WITHOUT IMAGE;

NOW THEY WILL BE DEALT

FARD REALIZATIONS, OPAGNESS DEALT

رومانوی شعرا کے یہاں داخلیت پسندی یا کرب ذات کا احساس
بنیادی طور پر جذباتی نوعیت کا تھا۔ اقبال اور فیض کے یہاں (محركات
کے اختلاف سے قطع نظر) درد و کرب کے کئی لمحے آئے ہیں مثلاً:
پڑھ لئے میں نے علوم شرق و غرب
اقبال: روح میں باقی ہے اب تک درد و کرب
(پیرو مرید)

فیض: سبزہ سبزہ سوکھ رہی ہے پھکی زرد دوپہر
دیواروں کو چاٹ رہا ہے تنہائی کا زہر
(اے روشنیوں کے شہر)

لیکن یہ غم پسندی جذباتی اتار چڑھاؤ کی پیداوار ہے، نئے
شاعر کی غم پسندی ایک گہرے ذہنی انقلاب کی مرہون ہے ایہ
ذہنی انقلاب موجودہ صدی سے مختص ہے یہ انقلاب اتنا دھماکہ
خیز ہے کہ زندگی کے بارے میں پرانے سلامت رومی کے تصورات
کے پرزے اڑ گئے، اور فرد کو تنہا حقیقت کی چکر دینے والی
پراسرار میت کا سامنا کرنا پڑا۔ یہ ایک پیچیدہ صورت حال ہے

اس صورت حال نے شاعر کی سائیکسی میں ان گنت گرہیں ڈال دی ہیں۔ زیادہ زبردستی کی ایک نظم تخریب کے بعد اس صورت حال کی مصوری کا اچھا نمونہ ہے، اس نظم میں ایک سخت زلزلے سے ایک آباد "شہر تمنا" کی مکمل تباہی عمل میں آتی ہے اور پھر "لاوے، ساکھ اور شعلوں" میں سے ایک "سنگین جسم" ابھرتا ہے۔ نظم کا کردار (راوی) ساحل کی لہروں سے اس "بلند پیکر" کے عکس کو اپنے اندر جذب کرنے کی خواہش کرتا ہے، اس سے قبل کہ پھر زلزلہ آجائے نظم کا اسلوب ایک جادوئی کیفیت کی تخلیق کرتا ہے!

یہیں وہ سنگین جسم

لاوے سے

ساکھ سے

اور تند شعلوں سے

تشکیل ہو کے

اُبھر اُتار فترت

ہزار مشکل سے

آسمانوں کی سمت

دست دعا اٹھائے

کھلی ہوئی، پُری، سناں

آنکھوں میں

زخم ہستی کی

نئی شاعری میں اس قسم کی نفسیاتی واقفیت ایک مستقل خصوصیت بن چکی ہے۔ ہمارے ملک میں شاعروں نے داخلی آدیزیشن اور نفسیاتی الجھن پورے شعراء سے مستعار نہیں لی ہے۔ بلکہ یہ کیفیت الہام کی رگ رگ میں تیزاب بن کر دوڑ رہی ہے۔ ہمارے عہد میں پرانی نسل سے تعلق رکھنے والے شعراء مثلاً خلیل الرحمن اعظمی، عمیق حنفی، باقر ہیکل اور براج کوئل ذہنی پختگی کی منزل تک آتے آتے قومی اور بین الاقوامی سطح پر قدروں کی پامالی کے عبرت ناک سانحوں سے گزرے ہیں۔ نتیجے میں وہ نفسیاتی طور پر غیر معمولی تھنار اور کشاکش کے شکار ہوئے ہیں۔ جہاں تک نئی نسل کا تعلق ہے۔ وہ عہد طفلی ہی سے قدروں کی تباہی اور بے حرمتی کے ماحول میں پروان چڑھی ہے، تاہم اپنے بزرگوں کا سایہ ان کے سروں پر بھی قائم رہا ہے۔ اور وہ کلی طور پر ان کی تعلیمات سے آزاد نہیں کہلائے جاسکتے، اس لئے انسان دشمنی کے بیانیہ مناظر ان کے دلوں میں ترسم، احتجاج، برہمی اور دردمندی کے رد عمل کو حرکت میں لاتے ہیں۔ اس لئے نئے شعراء شدید نفسیاتی الجھنوں میں گرفتار ہیں یہ الجھنیں انہیں اعصابی تناؤ، جھنجھلاہٹ، برہمی اور بیزاری میں مبتلا کرتی ہیں۔ یہ نفسیاتی پیچیدگی نئی شاعری کی انفرادیت کو مستحکم بنیادوں پر کھڑا کرتی ہے۔

نہا فاضلی اس الجھن کو گہرے طور پر محسوس کرتے ہیں، ان کی ایک قسم کل رات میں ایک کردار اُبھرتا ہے جو نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہے

اور ان پر قابو پانے کے لئے خواب آور گولیوں کا استعمال کرتا ہے۔
بھنبھلا کر اس نے

چاند کا دیپک بجھا دیا
آکاش کو سمیٹ کے نیچے گرا دیا
پھیلی ہوئی زمیں کو دھواں سا اڑا دیا
پھر کچھ نہیں...۔۔۔

نہ کھیت، نہ میداں، نہ راستے
بس اک نگاہ — کھر کی کی بے رنگ جالیاں
بس... چار پانچ آنے کی دو چار گولیاں

محمد علوی کی ایک نظم میں وہ کہیں ہوں۔ اس نوع کی نفسیاتی کشمکش
کی ایک اچھی مثال ہے۔ اس نظم کا مرکزی کردار اپنے اندر کے "میں" کو قتل
کر کے خارج کی مانوس اور غیر تبدیل شدہ اشیاء کو اپنی تبدیلی، جسے وہ
"نئی زندگی" سے تعبیر کرتا ہے، کا احساس دلانے کے لئے چیتا ہے۔ نظم کا
ڈرامائی تناؤ توجہ طلب ہے۔

میں وہ نہیں ہوں
ایک بھاری آواز سے سارا کمرہ لرزے لگا۔

میں وہ نہیں... وہ نہیں ہوں
ابھی میں نے اک شخص کو قتل کر کے
نئی زندگی پائی ہے۔

چند مثالیں اور ملاحظہ ہوں :

بشر نواز :-

اور ہمارے پیر بہن / آگ سے کترے گئے تھے

اور جو تھا کھال کے اندر سگھل کر بہہ گیا تھا

(آنے والے مصنفین کے نام)

عادل منصوری :

افتق کی گردن پہ پانور کھ کے

میں جب بھی سرحد پھلا لگتا ہوں

ہزاروں ناخن

اتار لیتے ہیں کھال میری

(شکستہ سوج)

مصطفیٰ اقبال تو صوفی !

مرے کان میں ریل کی چیخ بننے لگی ہے

میری سالتوں سے کالا دھواں سا

نکلتا ہے میں

کہاں جا رہا ہوں

(خوف)

عمیق حنفی

ردشنی وزنگ و بولو کا شہر ہی ابرو گیا

سبزہ تک اکھڑ گیا

ہر لپک پہ اوس کی بوند سا تھا خواب بھر گیا۔

آج بہت خوش ہوئیں ...

(خوش ہوئیں بے وقوف آنندھیال)

نفیاتی الجھن کے مختلف رشیدس ذیل کے اشعار میں بھی دیکھے جا سکتے

ہیں۔

گردان مکر پہ آئے کہاں سے رسن کے داغ
(شمس الرحمن فاروقی) میں جال میں نہ تھا تو وہ مشکل میں کون تھا

ہوئیں گرد کی صورت اڑا رہی ہیں مجھے
(نشر خان نقابی) نہ اب زمیں ہی مری ہے نہ آسمان میرا

اکبیل چاند آئینے کو ترسے
(شاہین غازی پوری) بھرے تالاب میں کانی پڑی ہے

گو بچ اٹھتا ہوں آپ ہی بیاباں میں
(ظفر اقبال) اور آپ ہی پھر دہلتا رہتا ہوں

میں اپنی ذات میں لوٹا تو پھر ملا نہ مجھے
وہ ایک شخص جس جو روتا رہا ہے میرے لئے
(معنی تبسم)

ریت کی صورت جاں پیاسی تھی آنکھ ساری نم نہ ہوا
تیری درد گساری سے بھی رورح کی الجھن کم ہوئی
(ساقی ناردقی)

یہ ریگ زار غم ایہ خیالوں کی تیز دھوپ
جو زد میں آ گیا وہ پگھلتا دکھائی دے
(خوشیاد احمد عابدی)

کسی ٹھہری ہوئی ساعت کی عطا ہر بہ لب
مجھ سے دیکھی نہیں جاتی یہ ریت اس کی
(شہزاد احمد)

نہ بھاگنے کے رہے پہاڑ بٹھہرنے کے
وہ لمحے آتے جو آ کر نہیں گزرنے کے
(من موہن تیغ)

ازل کے ڈتے رشتوں کی اس کشش میں
پکارا یہی ادا سے مجھے سنائی نہ دے
(مظہر امام)

بس ایک وہم ستاتا ہے بار بار مجھے
دکھائی دیتا ہے پتھر کے آ رہے مجھے
(شمیم حنفی)

سندباد عمیق حنفی کی ایک طویل نظم ہے، اس میں بظاہر کئی منتشر ٹکڑوں میں مشینی عہد کے سندباد کے ذہنی سفر کا بیان ملتا ہے اختتام سفر پر وہ جدید تہذیب کی پییدگیوں سے گھبرا کر اپنی ذات (افریقہ ذات) میں جذب ہو جاتا ہے، پہلے بند میں "سندباد بوڑھے کی علامتوں سے رقت اور زندگی کے تصورات کو مفکرانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اور انسان کی 'ازنی کشمکش' آئینہ ہو جاتی ہے۔

اک زمانہ ہوا مگر اب بھی اکثر
چلتے پھرتے، اٹھتے بیٹھتے
لگتا ہے جیسے وہ بوڑھا
اب بھی مری پیٹھ پہ لد کر
اپنی آسیبی طاقت کا
جادو مجھ پر چلا رہا ہے۔

آج کا انسان اس حقیقت سے آگاہ ہو گیا ہے کہ اس کی اشرف المخلوقیت اور تقدس خود فریبی کے سوا اور کچھ نہیں۔ وہ اس خود فریبی کے جال سے نکل کر حیوانی قبیلے سے اپنے قدیم رشتے کی تجدید کر چکا ہے انسان بنیادی طور پر چند جبلتی خواہشوں کا پابند ہے۔ اپنے جبلتی وجود کے شعور نے اُسے جس قدر اپنی حیالتوں کی تندہی اور طاقت کا احساس دلایا ہے، اسی قدر تہذیبی موانعات نے اسے بے دست و پا بنانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی ہے، نتیجے میں وہ ایک مستقل داخلی کشمکش میں گرفتار ہو گیا ہے۔ یہ کشمکش ایسے لمحات میں تیز ہو جاتی ہے جب لایعنیت

کا احساس، جبلی خواہشوں کے معروضی اظہارات۔ مثلاً رشتے ناٹول
 ونبوی وقار۔ طلب زر، خواہش شہرت، گھر، بچوں کے خیال سے متعلق
 ہوتا ہے۔ اور نفسیاتی کشمکش کے متنوع رنگ نمودار ہوتے ہیں۔ ذہنی
 اشعار میں تنہائی، فریب شکستگی، عدم معنویت، باکجہ پن، افسردگی
 خوف اور واقعے کا اظہار موجود ہے، ملاحظہ ہو:

آگے آگے کوئی مشعل سی لئے چلتا تھا
 ہائے کیا نام تھا اس شخص کا پوچھا بھی نہیں
 (شاذ تمکنت)

قم ڈھونڈتے رہو مرے پا مال نقش کو
 میں روشنی تھا خول کے باہر کھڑا گیا
 (مراتب اختر)

شب کون تھا یہاں جو سمندر کو پی گیا
 اب کوئی موج آب نہ موج سراپ ہے
 (بانی)

کبھی تھا سنگ گراں، اب ہے گرد میرا وجود
 ہوائے وقت کے ہاتھوں کھرنے والا ہوں
 (سید فضل المتین)

اس اکیسے پن کے ہاتھوں ہم تو فکری مر گئے
 وہ صدا جو ڈھونڈتی تھی جنگلوں میں کھو گئی
 (پرتھوی شکر)

کام آیا مرے خوابوں کا لہو بھی کچھ تو
(وحید اختر) ہم نشینوں کو اندھیرے کا ہوا تو احساس

جل گیا کس کا شہر پر وار
(ظفر عیدی) روشنی سی ہوئی فضا میں دور

کھو گئے دست غم میں آخر کار
(عزیز قیسی) ہم سفر اس کے نقش پا کی طرح

انگارہ بار ریگ ہے میں ننگے پیر ہوں
(علیق بابش) دشوار ہے بہو سچا مرا گھر تلک مجھے

اپنے اندر سے ملامت کے اُبلتے حرف کو
(شمس الرحمن صدیقی) بھر کے آنکھوں میں بناتا ہوں تماشا آشنا

سنار ہی ہے ہوا اپنے ہی سفر نامے
(کامل اختر) عجیب شور گھنے جنگلوں کے اندر ہے

اپنی آواز ہی سے خوف زدہ
(کیف احمد صدیقی) شاخ در شاخ کا پتے پتے

سائیں سائیں کرتے ٹیلو۔ کوئی بات کرو
(مصور سبزواری)

کچھ دور پر بگولوں کی افواج ہیں کھڑی
(شہریار)

گھر جو بوٹے بھی سرشام تو کچھ پاس نہ تھا
(شہاب حنفی)

خوف کے کان صد اؤں پہ لگائے رکھنا
(مظفر حنفی)

مجھے تلاش کریں گے نئی رتوں میں لوگ
(راج نرائن رائے)

ہزار آسیب اس کی وسعتوں میں گشت کرتے تھے
(شمیم حنفی)

شاید مڑ کر دیکھنا تیرے بس کی بات نہ ہو
(آزاد گلاٹی)

غزلوں کے چند اور اشعار دیکھئے، ان میں نفسیاتی کشمکش کے مختلف پہلو ابھرتے ہیں :-

مرنے کا ڈر، جینا دو کبر لگتا ہے
کیا بتائیں دن ہیں بڑے عذابوں کے
(محمد علوی)

اک سعی رائیگاں ہے شاعروں کو تعامنا
تاریکیاں ہیں ان سے کجا معتبر جناب
(حمزون عثمانی)

کون سے فارسی دھنس جاتے ہیں منظر سارے
کن غلیبوں میں بھرا شہر اتر جاتا ہے
(عتیق اللہ)

ختم ہوا ہر خواب تماشا، راگھ ہوا ہر شہر صدا
دشت ہے ہر سوتنہائی کا ہونے ہیں ہم بیدار کہاں
(اکمار پاشی)

زندہ ان احتیاط سے باہر نکل کے دیکھ
سر سبز جنگلوں کی ہوا ہے ترے لئے
(ظفر اقبال)

دکھائی دیتا نہیں دور دور تک کوئی
ساگیا ہے نہ جانے کہاں کا ڈر مجھ میں
(غلام مصطفیٰ راہی)

پرنسہ فضاؤں میں پھر کھو گئے
دھواں ہی دھواں آشیانوں میں تھا
(ابراہیم اعظمی)

لبوں پہ جم گئی دیوار و در کی خاموشی
تمام شہر تھا ویراں صدا لگاتے کیا
(ممتاز راشد)

میرا ہی بدن لیکن بوند بوند کو ترسا
دشت اور صحرا پر ابر بن کے برسنا میں
(فائق شفیق)

ٹپک پڑوں نہ کہیں میں بھی مثل برگ خزاں
ہوانہ تھی مگر اندیشہ ہوا تو تھا
(کرشن کمار پور)

کوئی گیا تو ہے عجلت میں ہم سے آگے بھی
تبی ہے گرد جو راہوں میں سائباں کی طرح
(الطف الرحمن)

ہم فرارِ دار تک تنہا گئے
دو قدم تک لوگ ساتھ آئے بہت
(دکیل اختر)

یہ دن بھی دیکھنا لکھا تھا میری قسمت میں
اسی کے سامنے میرا یہ حال ہونا تھا
(عقیل شاداب)

آئینہ در آئینہ عکس سکوت
تہ بہ تہ پر بھول منظر دیکھئے
(سلطان اختر)

اکیلا تھا وہ سب سے لڑ رہا تھا
خدا جانے اُسے کیا ہو گیا تھا
(دقار واثقی)

شہر کی گنجان سڑکوں پر بھپستتا جانور
شوخی فطرت کی حسناؤں کا فوں پتیارہا
(علیم اللہ حالی)

اک سحر بن کے میری نگاہوں پہ چھا گیا
چپ چاپ دل سے بات سی کرتا ہوا بدن
(کرشن موہن)

مولہ بالا اشعار میں متنوع ذہنی واردات اور تہہ در تہہ نفسیاتی
کیفیات کا گہرے فنکارانہ شعور کے ساتھ اظہار کیا گیا ہے، ہر شعر
داخلی تجربے کی تخلیقی بازیافت پر دال ہے۔ ان اشعار میں علامت
استعارہ اور لفظ کی انسلاکاتی شدت کو محسوس کیا جاسکتا ہے
گذشتہ ادوار میں ایسے تہہ دار اور علامتی اشعار (مستثنیات کے قطع
نظر) خال خال ہی نظر آتے ہیں، اس کمی کی دو وجہیں ہیں۔ ایک
یہ کہ پرانے شعراء کی ساری تخلیقی صلاحیتیں تقلید پرستی کی نذر ہو جاتی
تھیں۔ غزل جیسی داخلی صنف میں بھی وہ تقلید سے نجات حاصل نہ

کر سکے، دوسرے، وہ موضوع شعر کو عام طور پر خارجیت تک محدود کرتے تھے۔ وہ اپنے لاشعور کے تاریک سمندروں میں شناوری کرنے کے راز سے واقف نہ ہو سکے۔ جدید شاعر کی خوش قسمتی یہ ہے کہ جدید نفسیات کے حیرت انگیز انکشافات کی وجہ سے لاشعور کے تاریک غاروں میں نادر دینیوں کا سراغ لگانے کی لگن میں اضافہ ہوا۔ ساتھ ہی اس امر سے بھی انکار ممکن نہیں کہ جدید تہذیب نے اس کے لاشعور میں بے شمار گھٹیاں ڈال دی ہیں۔ اس لئے اس کی درون بینی بارور ثابت ہو رہی ہے۔ پرانے شعراء کی درون بینی ذرا مختلف انداز کی تھی، میر کی درون بینی دلی کی تباہی سے ماخوذ تھی۔ غالب نے روح کے خرابے کا سفر مزور کیا۔ لیکن آفرینش کے پیچھے جو ہوشربا پراسراریت ہے۔ وہ اسے کسی غیبی قوت کے مترادف جان کر اپنا تحفظ کرتے رہے۔ آزاد اور حالی فنکار سے زیادہ مصلح تھے۔ انہوں نے لکھنوی شاعری کی سطحیت کے خلاف رد عمل کے طور پر فطرت نگاری تو کی۔ لیکن یہ عام سطح سے اد پر نہ اٹھی۔ منظم طباطبائی، شوق قدوائی، سرور جہاں آبادی، وحید الدین سلیم، نادر کا کوری اور بعد میں کیفی، چکبست اور محروم نے فطرت اور معاشرت کے مختلف پہلوؤں پر معروضی انداز میں غور و فکر تو کیا۔ لیکن ان کے یہاں وہ نفسیاتی، ژرف بینی مفقود ہے جو جدید ذہن کو آسودہ کر سکے، چند شعراء کے یہاں البتہ بعض ایسی نظمیں ضرور ملتی ہیں۔ جو داخلی اضطراب سے اپنا ہیولا تیار کرتی ہیں مثلاً نادر کا کوری کی نظم رات کے بے چین گھنٹے میں شاعر نے داخلی زندگی کا سفر کیا ہے۔ نظم میں رات کے پچھلے پہر آشفتمند حال شاعر چاند سے

مخاطب ہو کر اپنے ذہنی اضطراب کا حال بیان کرتا ہے، انگریزی میں اس نوع کی چند اچھی نظمیں لکھی گئی ہیں، مثال کے طور پر سر فلپ سٹرن کی *With How sad steps...* اور تھامس ہارڈی کی *To The Moon*۔ چاند سے مخاطب ہو کر لکھی گئی ہیں۔ سٹرن کی نظم میں چاند سے مخاطب ہو کر عشق کی ناکامیوں اور حسن کی بے وفائیوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ ہارڈی کی نظم میں چاند شاعر کے بدل کی حیثیت سے قوموں کے عروج و زوال اور زندگی کی اصلیت کے بارے میں تفکر آمیز خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ چاند سے متعلق مذکورہ نظموں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ نادر کی نظم اس خلاق اور فنکارانہ تکمیل سے بہت حد تک عاری ہے، جو سٹرن اور ہارڈی کی نظموں کا امتیاز ہے۔ نادر کی نظم بیانیہ انداز کی ہے، مثلاً

تفقیق اور تجسس کے دام میں پھنسا ہوں

دسو اس میں گھرا ہوں ادھام میں پھنسا ہوں

کہنے کو ہوں میں فارغ، کہلانے کو ہوں کامل

جو چیز ہے فراغت مجھ کو کہاں ہے حاصل

ان اشعار میں جس دسو اس اور بے اطمینانی کا ذکر ہے۔ وہ فکری

نہیں۔ بلکہ جذباتی نوعیت کا ہے۔ اقبال کے یہاں من میں ڈوب کر

سراغ زندگی، پانے کا میلان کئی موقعوں پر نمایاں ہوتا ہے۔ کبھی

کبھی وہ اپنے "توہمات" میں گھر بھی جاتے ہیں۔ وہ مادی ترقی کے نتیجے

میں روحانی قدروں کی پامانی سے شخصی طور پر متاثر بھی ہوتے ہیں

اور اپنی پوری قوت سے مغربی تہذیب کی بلغار کو رد کرنے کی سعی

کرتے ہیں۔ اور جب یہ رویہ مصلحانہ رزپ اختیار کرتا ہے تو موضوع پر ان کی شعری گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے۔ اقبال کے بعد، جوش اور دوسرے زیادہ سے زیادہ خارجی حالات یعنی لوگوں کی سیاسی بیداری کے تصورات پر قانع رہے، فیضی، مخدوم، سردار جعفری، مارکسی فلسفے کے زیر اثر، سماجی آگہی کے دائرے سے باہر نہ نکل سکے۔ چنانچہ فیض کی میرے ندیم، چند روز اور، اور موضوع سخن، مخدوم کی مشرق انقلاب اور چارہ گر، اور سردار جعفری کی پتھر کی دیوار، جیل کی رات اور نیند اس کا بین ثبوت ہے۔ میراجی نے جنسی گھٹن کا اظہار بعضی اچھی نظموں مثلاً نارسائی، کھجور، مجھے گھر یاد آتا ہے، مجاور میں کیا، مگر یہ موضوع بھی سماجی حالات کے دباؤ سے برآمد ہوا تھا۔ مختار صدیقی اپنی نظموں مثلاً رسوائی، کیسے کیسے لوگ، اور منزل شب کا مواد معاشرتی زندگی سے حاصل کرتے ہیں۔ مجید امجد بھی گرد و پیش کے حالات سے متاثر ہوتے ہیں۔ زندگی اسے زندگی، گاڑی میں، طلوعِ فیض میں گرد و پیش کی زندگی سے اُن کے جذباتی ربط کا پتہ چلتا ہے۔ مجید امجد غالباً حلقے کے واحد شاعر ہیں جو زندگی کے لمحو آخر تک بدلتے ہوئے حالات سے آگاہ رہے۔ اور جن کی شعری حیثیت بیدار رہی۔ اس کا ثبوت، دوام، پھولوں کی پلٹن ایک نظم فراہم کرتی ہیں۔ اسی طرح حلقے سے وابستہ دوسرے اہم شعراء مثلاً یوسف ظفر، قیوم نظر، بھی ماحول کی بے کیفی اور مایوسی کو اپنا موضوع شعر بناتے ہیں، اس زمانے میں البتہ ماسشد کی بعضی نظموں مثلاً رقص، خود کشی، خرابے میں معاشرتی سطح سے بلند ہو کر آفاقی سطح پر نفسیاتی الجھن کو محسوس کرنے کا رویہ ملتا

ہے، مجموعی طور پر اس دور کے شعراء گرد و پیش کی زندگی کے فوری
 نوعیت کے معاملات کے پابند رہے، یہ وہ زمانہ تھا۔ جب فرد اور معاشرے
 کے درمیاں وہ دوری پیدا نہیں ہو چکی تھی، جو حالیہ برسوں میں نمایاں
 ہو چکی ہے، یہی وجہ ہے کہ شاعری میں نفسیاتی عمق نہیں ملتا، بقول کامو
 شاعر کو اپنے عہد کی بد نفسیوں میں حصہ لینے کے ساتھ ہی ان سے اپنے
 آپ کو توڑ کر الگ کرنے کی بھی ضرورت ہے۔ تاکہ وہ انہیں فنی صورت
 میں ڈھال سکے۔ غزل کے میدان میں بھی یہ نفسیاتی عمق نہیں ملتا۔ مگر فیض
 اور فراق کی غزلوں میں (جو یقیناً داخلی تجربے کا اظہار ہیں) بھی جذباتی
 ارتعاشات کے مقرر کرتے رنگ تو ملتے ہیں، لیکن فکر کی گہرائی اور نفسیاتی
 کی پیچیدگیوں کا احساس نہیں ہوتا، اس میں منظر میں، نئی شاعری میں
 درون بینی اور نفسیاتی پیچیدگی کی بازیافت ایک اہم موڑ کا پتہ دیتی
 ہے۔

یہ امر دلچسپ اور قابل توجہ ہے کہ ایسے معاصر شعراء کے یہاں بھی
 بعض نادریوں میں موجودہ عہد کے شعور کی کشمکش کا احساس آئینہ ہو جاتا
 ہے۔ جو آج بھی تقسیم وطن سے پہلے کے عمومی اور مروجہ رجحانات مثلاً
 فطرت پرستی، اقبالیات، وطنیت، مارکسیت سے وابستہ ہیں۔ یا
 غزل میں موضوع و اسلوب کے اعتبار سے روایت کی توسیع میں
 مصروف ہیں۔ اور (مستثنیات سے قطع نظر) نئی شاعری کو شک و
 شبہ کی نگاہ سے دیکھتے ہیں؛ چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

یادہ حالت تھی کہ میں شہروں میں بھی رہتا تھا چپ
 (نادرشہر تابلو گدی) یا یہ عالم ہے کہ صحرا میں صدا دیتا ہوں میں

ڈرتا ہوں سانس ٹپتے ہوئے اس خیال سے
(فضا ابن فیضی)
یہ سیل تند جسم کی دیوار ڈھانہ دے

سکتے تک اب اپنی پاپے بڑھتے بڑھتے کرب سکوت
(پرویز شاہدی)
ہونٹوں پر کیا وقت پڑا ہے تم بھی چپ ہو سہم بھی چپ

مری بینائی مجھ سے چھین نہ جائے
(اعجاز صدیقی)
حقائق کے سراپوں میں گھرا ہوں

پھیل جاتا ہے افق تا بہ افق میرا وجود
(جاں نثار اختر)
مجھ سے بھر جاتے ہیں یہ ارض و سموات گئے

پھیپھڑوں کس طرح میں اپنی بے گناہی کو
(سلیمان اریب)
ہزار چشم گنگار میری تاک میں ہے

جن کو جادے کا نہ تھا علم نہ منزل کی خبر
(جگن ناتھ آزاد)
وہی گم گشتہ ہمیں راہ دکھانے آئے

مثلِ چراغِ درد کا ہر لمحہ جل اٹھا
(غلام ربانی تاباں)
ورنہ تمہیں بتاؤ یہاں روشنی کہاں

پوچھتے ہیں بجھتے لمحوں کے کھنڈ بہرِ شام کو
ہو گئی کیا دل کی وہ شمع خرابہ آشنا
(حرمِ الاکرام)

زمینیں پاؤں کے نیچے سے نکلی جاتی ہیں
زمین نہیں ہے تو کس طرح چل رہے ہیں لوگ
(جمیل مظہری)

کتنے چہرے ہیں جنہیں وقت مٹاتا ہی نہیں
اک نمائش سی لگی ہے رسنِ دوار کے پاس
(احمد نعیم قاضی)

ہم نیند کی چادر میں لپٹے ہوئے چلتے ہیں
اس بھیس میں اب ہم سے ملنا ہو تو آجاتا
(دارت کرماتی)

اگر روشنی کی ضرورت ہے تم کو
تو پھر گرہوں کے دھوس کا بنایا
یہ مدقوقِ مہتاب پا مال کر دو
(اسلام پبلیشرز)
(یہ برہم نئی نسل)

نئے شعراء کی جرأتِ فکر اور قوتِ انکار نے انہیں رسمی شرافت
اور پرِ تصنعِ شائستگی کے خول کو توڑ کر باہر نکلنے، اور حقائق کا آزادی کے
ساتھ سامنا کرنے کا حوصلہ عطا کیا ہے، ماضی کے شعراء روایتی وضع داری
کے زیرِ اثر بہت سی برہمنہ اور مکروہ حقیقتوں کو دوہ دوہ کیچنے کی ہمت

سے محروم تھے، اس لئے، وہ بہت حد تک حقیقت کے ادراک سے دور رہے، وہ سامنے پھیلے ہوئے گرجتے سمندر کی طرف دیکھنے (اس میں شناوری کر کے لعل یا بی تو در کنار) کے بجائے ساحل پر خالی سیپوں سے دامن بھرتے رہے، وہ مختلف موضوعات مثلاً عشق، زندگی، موت، کائنات، رشتے وغیرہ کو رسمی انداز میں بہتے رہے۔ مثال کے طور پر عشق کے بارے میں میر سے لے کر فیض تک نام لہنا و تقدس اور شائستگی کا رویہ رہا ہے۔

پاسِ ناموس عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے
(میر)

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شمار کی
اب آبروئے شیوہ اہل نظر گئی
(غالب)

میرے آنسو نہ پونچھنا دیکھو
کہیں دامنِ تر نہ ہو جائے
(مومن)

شرم کر شرم کہ اے جذبہ تا شیر وفا
تیرے ہاتھوں وہ پشیمان جفا ہوتے ہیں
(احسرت)

میں یہ بھی کہہ نہیں سکتا بدل گئی وہ نگاہ
 وہی ہے لطف و کرم اب مگر وہ بات نہیں (افراق)
 تمہاری یاد کے جنہ خم بھرنے لگتے ہیں + کسی بہانے تمہیں یاد کرنے لگتے ہیں (فیضی)
 تعجب تو یہ ہے کہ اختر شیرانی کے یہاں سن بلور کا جذباتی
 ابال بھی مصنوعی آداب کے تلے دبا رہتا ہے۔ آج کی رات میں وہ محبوب
 سے ملاقات میں محسوس کرتے ہیں ۔

یوں تو ہر طرح ادب مد نظر رکھنا ہے
 اس سے بھی تعجب خیز بات یہ ہے کہ فرانڈ کے عہسی انکشافات
 کے عہد میں بھی بعض شعراء عشق کی تقدس مآبی پر زور دیتے ہیں، اس
 ضمن میں سلیم احمد نے اپنے مضمون نئی نظم اور پورا آدمی میں تفصیل
 سے راشد، فیض، ساحر اور اختر الایمان کی شاعری میں عشق کے سطحی
 اور محدود معنی کو اجاگر کیا ہے، سلیم احمد ایسے شعراء کو "کسری آدمی"
 سے موسوم کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں،

لیکن کسری مخلوق اپنی مسخ شدہ فطرت کے باعث

(نفس انسانی) کے عمیق ترین تجربے سے محروم رہتی ہے،

بعینہ اردو کے شعراء کا فطرت جیسے بنیادی موضوع کے بارے میں
 بھی سطحی اور رسمی رویہ رہا ہے۔ ۱۹۶۵ء میں انجمن پنجاب کے قیام کے بعد شاعروں
 نے فطرت کو تختہ مشق بنایا۔ اسماعیل میرٹھی، شوق قدوائی، سرور جہاں
 آبادی، کیفی اور محسوم نے فطرت کے خارجی مظاہر سے آگے بڑھنے

کی مزدورت محسوس نہ کیا۔ وہ قطرت اور انسان کے درمیاں کسی
فکر انگیزہ شے کو دریافت نہ کر سکے۔
آزاد۔

بوندوں میں جھومنی وہ دھتوں کی ڈالیاں
اور سبز کیاریوں میں وہ پھولوں کی لالیاں
وہ ہٹنیوں میں پانی کے قطرے ڈھلک رہے
وہ کیاریاں بھری ہوئیں، تھالے جھلک رہے
آب رواں کا نالیوں میں لہر مارنا
اور روئے سبزہ زار کا دھو کر سنوارنا

(ابر کرم)

حالی !

برسات کا بج رہا ہے ڈنکا
اک شور ہے آسماں پہ برپا
ہے ابر کی فوج آگے آگے
اور پیچھے ہیں دل کے دل ہوا کے
ہیں رنگ برنگ کے رساے
گورے ہیں کہیں، کہیں کاے

اسماعیل میرٹھی !

مٹی کا آن پہنچا ہے ہمینہ
بہا چوٹی سے ایڑی تک پسینہ

چلی لو اور رنڑ قے کی پڑی دھوپ
 لپٹ ہے آگ کی گویا کڑی دھوپ
 زمیں ہے یا کوئی جلتا تو ہے
 کوئی شعلہ ہے یا پکھوا ہوا ہے

کیفی دہلوی :-

سہانی لغزشیں مستانہ آبشاروں کی
 وہ دالہانہ لشک چال جو بباروں کی
 تھیں سبز وادیاں ہیروں میں سر پہ اپنے پہاڑ
 ہدی پھندی ہوئی پھولوں سے جھاڑیاں اور جھاڑ
 وہ کہکشاں کی سی پانی کی سبزے میں لہریں
 کہ سبز پل پہ تھیں سیاب کی چھٹی لہریں
 (بہار کشمیر)

تلوک چند محروم :-

گلشنِ آفاق میں پھول کھلاتی ہوئی
 ناچتی لگاتی ہوئی
 جلوۂ فردوس کا رنگ جباتی ہوئی
 غطر اڑاتی ہوئی
 بادِ بہاری چلی

(بادِ بہاری چلی)

ان اقتباسات پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعرا فطرت کا محض رسمی مشاہدہ کرتے رہے، اور عام ذہنی سطح سے اوپر نہیں اٹھ سکے ہیں۔ نئی شاعری، زندگی اور فطرت کے بارے میں اس رسمی اور شریفانہ رویے سے انحراف کرتی ہے۔ وہ تجربے کی اصلیت کو کسی قیمت پر مسخ ہونے یا کرنے کی روادار نہیں، تجربے سے آنکھیں ملانے، اور اسے بے باکی سے برتنے کا انداز، نئے شعرا کے یہاں اس بنیادی آگہی نے عطا کیا ہے۔ جو انہیں کائناتی حقیقتوں سے سامنا کرنے کا حوصلہ بخشتی ہے، رائل میکملن نے اس رویے کو

(Antipodeal strategy) سے موسوم کیا ہے۔ یہ رویہ، ان کے نزدیک، شریفانہ موضوع کو مسترد کرنے کی ایک صورت ہے۔ عصری شاعری کے کئی نمونوں میں اس رویہ کا اظہار ملتا ہے۔ عین رشید نے اپنی نظم شہر میں شہر کی بدکاری، غلامت اور بے رحمی کو جرأت مندی سے بے نقاب کیا ہے۔ کہتے ہیں۔

شہر، لوگ کہتے ہیں تو بدکار ہے

اور میں نے خود دیکھا ہے

سرشام

تیرے رنگے چہرے والی عورتیں لڑکھڑاتے نوجوانوں کو نگل جاتی ہیں۔

بہل کر شش اشک، نے اپنی نظم غم - اپنا بھی اور سب کا میں ڈرامائی خود کلامی کے ذریعے انسان اور کتے کو ایک ہی صفت میں لا کر اشرف المخلوقیت کا مذاق اڑایا ہے،

میرا کتا جب مری آنکھوں میں آنکھیں ڈالتا ہے
سوچتا ہوں میرے بارے میں نہ جانے کیا یہ کتا سوچتا ہوگا

برہنیت نے اپنی ایک نظم میں انسان اور حیوان کے ہم رشتہ ہونے
کا اعلان کیا - کہتے ہیں -

میں کہتا ہوں، وہ عجیب پودا حیوان ہیں
اور میں کہتا ہوں، کوئی بات نہیں، میں بھی ایک ہوں

(Poor old B. B.)

نئے شعراء کے یہاں رسمی عشق کے نام نہاد تقدس سے اخواف
کا رد یہ ملتا ہے۔ انہوں نے جنسی آگہی کو بے باکی سے بیان کیا ہے۔ زیادہ
زیدی کی ایک نظم طوفان میں جسمانی وصال کے تجربے کو پیش کیا گیا
ہے۔ انہوں نے اس تجربے کی پیش کش میں واقعیت اور بے خوفی سے
کام لے کر مصنوعی افلاطونیّت کو بے مصرف بنا دیا ہے۔

اور پھر

میرے بالوں میں طوفاں کی انگلیاں

اور ہونٹوں پر نمکین بوسے

نگاہوں میں سیال چنگاریاں

Art Affluence, and Alienation⁸⁹

میسرا عریاں بدن
شوخ موجوں میں لپٹا ہوا
اور نس نس میں
موجوں کی گردش نفی ۔

جنسی آگہی کے تجربوں کا بیان عصری شاعری میں ایک مستقل
حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ اردو شاعری میں جنس شجر ممنوعہ رہا ہے، کھنوی
شعرار مثلاً ناسخ۔ رند۔ جرأت۔ امانت۔ جلیل نے جنسی موضوعات
کا ذکر تو کیا ہے لیکن ان کے یہاں جنس جیسی نازک چیز شہوت اور
عیاشی کے ہم سطح ہو کر رہ گئی ہے۔ اور یہ تجربہ ابتذال کی سطح سے
اوپر نہیں اٹھ سکا ہے، مثلاً :

کچھ اشارہ ہو کیا میں نے ملاقات کے وقت
(ناسخ) ٹال کر کہنے لگے دن ہے ابھی رات کے وقت

کھولے شوق سے بند انگلیا کے
(رند) لپٹ کے ساتھ نہ شرمائے آپ

کھینچ کر پہلو میں بوسہ لے لیا
(جلیل) اُن کا وعدہ میں نے خود پورا کیا

ہاتھ آگئے میرے شب کو جو وہ اک بات نہ میں نے ان کی سنی
(امانت) کیا کیا ترپے کیا کیا مچلے موت سے چھٹے نہ قسم سے چھٹے

ان اشعار کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ شعرا نے جنس کے تجربے کو سطحی طور پر محسوس کیا ہے۔ اور اس کی تخیلی صورت گری ان کے بس کی بات نہیں تھی۔ موجودہ صدی میں سب سے پہلے میراجا نے جنس کو سماجی پس منظر میں شخصیت کے شعوری اور لاشعوری محرکات سے آمیز کر کے اسے ایک تخلیقی موضوع کی شان عطا کی۔ وہ لکھتے ہیں۔

جنسی فعل اور اس کے متعلقات کو میں قدرت کی
بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت و برکت
سمجھتا ہوں، اور جنس کے گرد جو آلودگی تہذیب و تمدن نے
جمع کر رکھی ہے۔ وہ مجھے ناگوار گزرتی ہے۔

میراجی نے جنسی موضوع کے تہذیبی اور نفسیاتی پہلوؤں کی طرف
توجہ کی۔ ان کی نظموں مثلاً کرومیں، دھوبی کا گھاٹ۔ اور نارسائی
میں تہذیبی دقتی کے زمانے میں ایک ایسے شخص کا المیہ کردار اُبھرتا
ہے۔ جو جنسی گھٹن کا شکار ہے۔ کرومیں میں میکاکی تہذیب میں جنسی
جذبے کے زوال اور اس کے نتائج کو بے نقاب کیا گیا ہے اس میں
ایک مصروف شوہر کا کردار اکبرتا ہے۔ جو بیوی سے جنسی اختلاط
کے بجائے چند میٹھی باتوں پر ہی اکتفا کرتا ہے، اور بیوی کی تلملاہٹ
اس کے جنسی رد عمل کو ظاہر کرتی ہے۔

میٹھی باتوں کے نیچے جو پاتال ہے۔
اس کی گہرائی سے ایک زہریلی ناگن اُبھر آئے گی۔

عصر حاضر میں جبکہ جنس پر سے رومانویت اور شائستگی کے خول اتر رہے ہیں۔ اور اسے زندگی کی ایک حقیقت تسلیم کیا جا رہا ہے، مرد اور عورت میں باہمی محبت اور کشمکش کی ٹھوس بنیادیں مہیا ہو رہی ہیں۔ چند نظموں کے اقتباسات ملاحظہ ہوں۔ جن میں جنسی تجربوں کا غیر رسمی اظہار ملتا ہے۔

محمد علوی :

گرم کمروں میں ترپتی
شہوتوں کی لال آنکھیں
کھڑکیوں سے

شاہراہوں پر گزرتی
لڑکیوں کی نیم عریاں
چھاتیوں پر ریگیتی ہیں

(رات آدھی ہے)

ساجدہ زیدی :

آداس ایک لمحے کی لذت میں

ہر آرزو کو سمیٹ دیا

ہر آسودگی سے ملائیں نگاہیں

جس میں دو جسم و جاں

ایک ہی شاخ کے پتے پھل کی طرح ایسے ٹوٹیں

کر جیسے

شکست بدن ہی میں تمکین ہے زندگی کی

(لمحہ موجود)

میل کرشن اشک :

دعواں دھار ہونٹوں نے چھاؤنی چھائی تھی
پہلے اُس نے من میں آگ لگا ئی تھی
پھر جلتے ہونٹوں سے لوبہڑ کا ئی تھی
اس نے اپنے آپ ہی بجلی بجھا ئی تھی

(اپنا آپ)

ظفر اقبال :

غنجیر کی چمک تھی اس بدن میں
دراصل نیام تھی وہ پشوا ز

کرشن موہن :

تیرگی چھٹ گئی ہر طرف روشنی بٹ گئی
رات اس نے جو کپڑے اتارے تو پو پھٹ گئی

جدید میکا نکی دباؤ انسان کے جیلی وجود اور اس کی فطری لذتوں پر
بھی اثر انداز ہوا ہے۔ چنانچہ جنسی لگاؤ بھی بعض اوقات تھکن، بیزارگی
اور بولہ ریت کو پیدا کرتا ہے۔ فضیل جعفری نے صحیح لکھا ہے۔

جنس کے تعلق سے وہ ذہنی آوارگیاں اور جہائی نثر
محرومیاں، جو دراصل جدید تہذیب کے تحفے ہیں، نئی
شاعری کا موضوع بنی ہیں۔
ساقی فاروقی کی نظم سی سبک میں اس کیفیت کی مصوری کی گئی
ہے۔

ایک جہاز کے بار میں بیٹھا سوج رہا ہوں
جو لڑکی کل رات مری کینا میں رہی
اس کی جگہ گناہ کے نیچے بال سنہرے تھے
شارک کی صورت گذر رہی ہے سب میرین کوئی
اور لبوں پر پھل رہا ہے سی سبک لٹس کا زہر

نئے شاعروں کے تخلیقی شعور میں تشدید، گہرائی اور پیچیدگی پائی جاتی ہے
اس کی ایک اہم وجہ یہ ہے کہ وہ پہلے سے طے شدہ نظریوں سے نجات
حاصل کر کے آزاد انفرادی رویوں سے کام لیتے ہیں۔ پرانے شعراء
عام طور پر اس آزادی سے محروم تھے۔ اس کے دو اسباب تھے۔ اول، روایتی
اور متعارف نظریوں نے انہیں شخصی سطح پر حقیقت کو دیکھنے سے محروم
کر دیا تھا۔ دوم، ماضی میں تبدیلی کی رفتار سیدرست تھی۔ فکر و شعور
کو سمجھوڑنے والی بے باک اور سوکھ قوتیں شاعر کے تجربے اور علم سے
دور تھیں۔ شاعری انکشاف ذات کا نغمہ البدل ہونے کے بجائے محض

تخیل آرائی کے مترادف تھی، لیکن اب زندگی اور شاعری کے بارے میں نئے رویے فروغ پا رہے ہیں۔ اس تبدیلی کا ایک مثبت نتیجہ یہ نکلا ہے کہ شاعری بندھے فکے موضوعات، مثلاً عشق، تصوف، اخلاق، انقلاب، وطنیت اور رومانوفیت کے محدود دائرے سے نکل کر کھلی فضاؤں میں سانس لینے لگی ہے، یہ موضوعات سال خورو تھے، اور کوئی رد عمل پیدا کرنے کا قابل نہ رہے تھے۔

تاہم بعض نئے شعراء کے یہاں چند ایسے موضوعات کا اظہار بھی ملتا ہے جو روائتی ہونے کے باوجود تازگی کا پہلو رکھتے ہیں۔ ان موضوعات کا تعلق انسانی فطرت یا جبلت سے ہے، مثلاً عشق کا موضوع، نئے شعراء میں شاذ حکمت، وحید اختر، زبیر صغریٰ، بشیر بدایہ، مجوز سعیدی اور شہاب عصفری کے یہاں شخصی سطح پر عشق کے تجربات کا اظہار ملتا ہے، شاذ حکمت اور وحید اختر کے یہاں جدید کاروباری عہد میں عشق کی قدروں اور روابط کی پامالی کا احساس اُبھرتا ہے۔ یہ احساس دونوں کے یہاں افسردگی اور آشفستگی کے احساسات کو خلق کرتا ہے۔ وحید اختر اکثر مقامات پر، شاذ حکمت کے مقابلے میں دفور جذبات کا سد باب کرتے ہیں۔ اور تجربے کے غیر شخصی عنصر کو قائم رکھتے ہیں۔

ہم نے تو شغل جنوں چھوڑ دیا، تم بتلاؤ
شہر دلداری اب اب وہا کیسی ہے
(وحید اختر)

گھرا پنا تو بھولی ہی تھی آشفست گئی دل
(وجید اختر) خود رفتہ کو اب در بھی ترا یاد نہیں ہے

مسافر راہ میں ہے شام گہری ہوتی جاتی ہے
(شاذ تمکنت) سلگتا ہے تیری یادوں کا بن آہستہ آہستہ

جیسے پہلوئے طرب میں کوئی نشتر رکھ دے
(شاذ تمکنت) آج تک یاد ہے تیری نگہ یاس مجھے

دونوں شعرا کے یہاں عشق کے المیے کا احساس اتنا حاوی نظر آتا
ہے کہ زندگی کے دوسرے مسائل و واقعات کا عرفان حاصل کرنے کی ضرورت
ہی محسوس نہیں ہوتی، پھر بھی بعض اشعار میں عصری حالات کے بارے
میں تنقید آمیز رویے کا اظہار ملتا ہے، یہاں بھی وجید اختر کی سنجیدگی
اور شاذ تمکنت کی جذباتیت نمایاں ہو جاتی ہے۔

وہ کون شخص ہے کیا نام ہے خدا جانے
(شاذ تمکنت) اندھیری رات ہے کس کو پکارتا ہے کوئی

گھٹائیں آنے لگیں دور یوں کے جنگل سے
(شاذ تمکنت) گھنیری شام ہے ٹھنڈی ہوا لگے ہے مجھے

حسرت و خواب و تمنا کا وہ ہنگامہ رہا
(وحید اختر) مدتیں گزریں کہ خود اپنے سے ملنا نہ ہوا

کام آیا مرے خوابوں کا لہو بھی کچھ تو
(وحید اختر) ہم نشینوں کو اندھیرے کا ہوا تو احساس

فرد اور معاشرے کے باہمی ارتباط کی شکست کا المیہ احساس خاص
کر عشق کے تعلق سے بشیر بدر کے یہاں ملتا ہے عین غصہ لگہی کا زیادہ بھر پور اظہار
ملتا ہے، وہ گہرے مشاہدے اور تخیل کے ترکیبی عمل سے مصوری کے
متنوع نونے چٹپٹ کرتے ہیں۔ اور قاری تجیر اور تاسف کے جذبات
میں سرکھٹ کی ترغیب پاتا ہے :

بہار اب کے لہو کے چڑھے سمندر کو
قلم کئے ہوئے بازو، بریدہ سر دے گی
چھپے ہوئے بیٹھے تھے ہم اپنے ڈر سے
دروازہ کھول کر چلی گئی شام
نہیں ہے میرے مقدر میں روشنی دہی
یہ کھڑکی کھولو ذرا صبح کی ہوا ہی لگے
خفتہ شجر لرزا ٹٹھے جیسے کہ ڈر گئے
کچھ چاندنی کے پھول زمیں پر کھبر گئے

زہیر رضوی کی غزل عشق اور وفا کے ایلے، معصوم اور بانجے خوابوں

کی شکست کے احساس کو تیز کرتی ہے۔

جانے کیا سوتج کے ہم رک گئے دیوانوں میں
پر تو رُخ بھی نہیں، ہایہ گیسو بھی نہیں

تم سے بھپڑا ہوں تو سینے میں اتر آیا ہے
ایسا سناٹا کسی پیڑ کا پتہ نہ ملے

عشق کے المیے کے احساس نے زبیر صمدی کے یہاں زندگی کے دوسرے
محاسن اور برکات کے چھینے جانے کا احساس بھی پیدا کیا ہے، وہ گہرے
احساس زیاں کے شکار ہیں،

اک میں ہی جامہ پوش نقا عسریائیوں کے بیچ
مجھ سے مہری عباد قبا کون لے گیا

لوگ لہجے کا سہانا پن، سخن کی نغمگی
شہر کی آبادیوں کے شور میں کھوتے رہے

یہ احساس زیاں مہنور سعیدی کی غزل کا بنیادی موضوع ہے۔ ان کے
یہاں صغتی ترقی کے نتیجے میں پرانی فقہانی زندگی کی محبت اور معصومیت
کے خواب منتشر ہونے کا دکھ اُبھرتا ہے۔

جانے کیوں اب وہ نگاہیں تو کچھ انجان سی ہیں
کس سے ہم پوچھنے جاتیں دل گم گشتہ کا حال

دل کبھی زور سے دھڑکا ہے تو چونک اٹھا ہوں
میرے پاس آ کے مجھے تم نے پکارا جیسے

مخمر سعیدی عشق کے یک رخى تجربات کی سطح سے ادھر اٹھ کر
 بعض اوقات عصری شعور کے نبض پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لاتے
 ہیں ۔

موج در موج یہی شور ہے طغیانی کا
 ساحلوں کی کسے ملتی ہے خبر پانی میں
 بجھ گئی دل کی روشنی راہ دھواں دھواں ہوئی
 صبح چلے کہاں سے تھے، شام ہمیں کہاں ہوئی
 میہمان روشنیو، سخت اندھیرا ہے یہاں
 پاؤں رکھنا مری چوکھٹ پہ سنبھل کر دیکھو
 دور دریا سے، سلگتا ہوا اک صحرا ہوں
 کب سے اے ابرِ رواں، راہ تری تنگتا ہوں

اسی طرح شہاب جعفری بھی غزل کے بعض اشعار میں عشقیہ روابط
 کی شکست کے احساس کو حسّیاتی پیکروں میں سمونے میں کامیاب ہوئے ہیں
 میں مسافر ہوں کہاں کا مجھے معلوم نہیں
 ہاں بس اتنا کہ مرے گھر کی زمیں چھوٹ گئی
 کون تو مسم ہے کہ پتھر سے لہو رستا ہے ۔
 نول بہا مانگے ہے اب دل کی صدا ہم سے بہت
 اب میں اک موجِ شب تار ہوں ساحلِ رمل
 راہ میں چھوڑ گیا ہے مرا مہتاب مجھے

بانی کے یہاں بھی سماجی رشتوں کے زوال کے نتیجے میں محبت کی شکست کا گہرا احساس ملتا ہے۔ لیکن ان کے یہاں یہ احساس یک سطحی ہو کر نہیں رہ جاتا بلکہ وہ اسے اپنی تخلیقی قوت سے کثیرالابعاد بنادیتے ہیں۔ بانی خارجی تجربے کو احساس کی تیز آہنج میں پگھلا کر ایک نئے قالب میں ڈھالتے ہیں، وہ عشق کی ناکامی کے تاثر کی توسیع کر کے زندگی کی فنا پذیر می۔ اجنبیت، خوف اور دہشت کے جذبات کی مرقع کاری کرتے ہیں، یہ ایک منفرد خوبی ہے اس سے غزل منطقی ربط کی جکر بند یوں سے نجات پاتی ہے۔ اور تخیل کی کھلی فضاؤں میں بال و پر کھولتی ہے۔ منطقی ربط سے گریز کا عمل بمل کرشن اشک کے یہاں بھی ملتا ہے۔ لیکن بانی کے تجربے نسبتاً زیادہ رچاؤ اور تکمیل کا احساس دلاتے ہیں۔ مثلاً :

وہ ٹوٹتے ہوئے رشتوں کا حسن آخر تھا
کہ چپ سی لگ گئی دونوں کو بات کرتے ہوئے
آنکھیں، چہرے، پاؤں سب کچھ کھڑے پڑے ہیں رستے میں
پیش روؤں پر کیا کچھ بتی، جا کے تماشا دیکھو تم
سرائے پر تھا دھواں جمع ساری بستی کا
کچھ اس طرح کہ کوئی ساتھ بھی ہونا تھا

ذرا چھو ا تھا کہ بس پیڑ آگرا مجھ پر
کہاں خبر تھی کہ اندر سے کھو کھلا ہے بہت
تھا کے ایک کچھ تا گلاب میرے ہاتھ
تماشا دیکھ رہا ہے وہ میرے ڈرنے کا

بہر حال، یہ مسلم ہے کہ تجربات کی کثرت اور تنوع نئی شاعری
 کے انفرادی کردار پر دلالت کرتا ہے، چند اشعار نمونہ درج ہیں جو تنوع
 تجربات مثلاً فریب شگستگی، تنہائی، ماضی پرستی، اساطیر پرستی، عدم
 معنویت، خواہش مرگ، اعصابی تناؤ اور تبدیلی پر محیط ہیں۔

ہوا کی سخت فصلیں کھڑی ہیں چاروں طرف
 (ظفر اقبال) نہیں یہاں سے کوئی راستہ نکلنے کا

لگا لگا کاغذ آتش زدہ سا وہ چپ چاپ
 (مستور تبریزی) پڑا جو پاؤں تو اس سے دھواں اٹھتا ہے بہت

رات بھر پاگلی ہوا میں، دستکین دیتی ہیں
 (فارغ نجاری) بے درود دیوار سے اس گھر کے اندر کون ہے

اب دھول میں اٹے ہوئے رستوں پہ ہے سفر
 (ذریعہ آغا) وہ دن گئے کہ قدموں تلے نرم گھاس نکلی

جانے یہ آسیب ہے کس کی صدا کا در بدر
 (صہبہ امجد) میں یہاں ہوں، میں یہاں ہوں دیدہ و رکوعی

فرست کہاں نصیب قیام، قرار کی
 (نانی پٹیا بکھی) ہم لوگ وقت شام درختوں نے سائے ہیں

شہر میں ہم سے کچھ آشفتنہ دلاں اور بھی ہیں
(زیب غوری)

جو دیکھنا ہو تو آئینہ خانہ ہے یہ سکوت
(وحید اختر)

جو اپنی دنیا بسا چکا ہے اسے بھی مشکل کا سامنا ہے
(حسن نعیم)

تیز آندھیوں میں پاؤں زمیں پر نہ ٹک سکے
(نشر خانقاہی)

مری آنکھوں پہ پہرے ہو گئے ہیں
(عبدالرحیم نثر)

بارش کی لہر بوند سے ڈرتا تھا میرا دل
(محمود سعیدی)

کچھ نہ کچھ مانتے اپنے یہ اندھا سفرے جائے گا
(بابائی)

خود فراموشی ہے یا خود آگہی میں کیا کہوں
میں نے اپنے آپ کو مدت ہوئی دیکھا نہیں
(حکیم منظور)

نئے شعراء میں محمد علوی ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ وہ معاصر
زندگی کے حالات پر گہری نظر رکھتے ہیں، شاعری میں عصری بحرانی کیفیات
کے اظہار کا عمل شاعر کے مزاج اور رویے سے الگ نہیں ہو سکتا اس لئے
اس مشترکہ عصری احساس کے اظہار میں تنوع کے امکانات برقرار رہتے
ہیں۔ محمد علوی گہرے اور پیچیدہ اسلوب کے بجائے روزمرہ زندگی کے سادہ
اور مانوس کوالٹ، گھریلو اشیاء اور جانے پہچانے کرداروں کے توسط سے
عصری احساس کا اظہار کرتے ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ
مانوس اشیاء کی ہو بہو عکاسی کرتے ہیں، فنکار کے لئے مانوس اشیاء
میں بھی حیرت اور ندرت کے پہلو پوشیدہ ہوتے ہیں *Gasset*
کے الفاظ میں "پوری طرح چشم دار کھنے والوں کے لئے دنیا میں ہر چیز
عجیب اور حیرت زا ہے"۔

محمد علوی معمولی معمولی چیزوں میں انوکھا پن دیکھتے ہیں۔ ان کے
مشاہدے میں سادگی، معصومیت اور تجسس کی کار فرمائی ہے۔ لیکن
اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ فکری قوت سے محروم ہیں۔ عہد حاضر کی المیہ
صورت حال نے ان کی فکری شخصیت کو بیدار کیا ہے لیکن دوسرے معاصر
شعراء مثلاً شمس الرحمن فاروقی، براج کوئل یا کمار باسکی کی مانند وہ

گمبھیرتا اور سنجیدگی کے رویے کا اظہار نہیں کرتے، وہ موجودہ کھردرے
 حالات میں اپنی فطرت میں چھپی ہوئی معصومیت اور تجسس کی جراثیموں
 کی سادگی سے نمائش کرتے ہیں۔ اس طرح، ان کا داخلی رد عمل، خود غنبدی
 کے تحت، اور اپنے مزاج کی کیفیات کا تحفظ کرتے ہوئے، ان کی انفرادیت
 کو ظاہر کرتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

گلی میں کھڑے ہیں کپٹ جھوٹ پھل میاں اپنے گھر سے نہ باہر نکل
 اچھا تو شادی کر لی جا اب بچے پیدا کر
 شرک پہ چلتے پھرتے دوڑتے لوگوں سے اکٹا کر
 کسی چھت پر مڑے میں بیٹھے بندہ دیکھ لیتا ہوں

افواہوں کے
 پاؤں نہیں ہوتے لیکن
 افواہیں
 پھر بھی چلتی ہیں
 دوڑتی ہیں
 گھر گھر جاتی ہیں
 اور اک اک گھر میں
 خوشیوں کو / ڈھونڈ ڈھونڈ کر
 کھا جاتی ہیں۔

(افواہیں)

لہجے کا یہ غیر سنجیدہ اور ہلکا پھلکا آہنگ نئی شاعری کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ معاصر انگریزی اور امریکی شاعری میں بھی پادنڈ، ایلٹ کی گہیم علامتی شاعری سے انحراف کے نتیجے میں کئی شعراء کے یہاں سادہ اور قابل فہم اسلوب میں روزمرہ کی اشیاء اور واقعات کی مدد سے مختلف عصری موضوعات کا اظہار ملتا ہے۔ ان شعراء میں رچرڈ ولبر، اسابلا گارڈنر، ڈینیئل ہارٹ اور ایلزبتھ بی شیب قابل ذکر ہیں۔ اردو میں ظفر اقبال پرکاش فکری اور فضل تابش کے یہاں بھی اس نوع کا آہنگ ملتا ہے۔ مانوس اشیاء میں انوکھے پہلوؤں کی دریافت ان کے یہاں مشاہدے کی تازگی پر وال ہے۔

ہاتھ آنکھوں پر رکھے گھر سے نکلتا ہوں ظفر
(ظفر اقبال)
کیا بتاؤں کوچہ و بازار کا کیا رنگ ہے

کمرے میں آ کے بیٹھ گئی دھوپ منیر پر
(فضل تابش)
بچوں نے کھلکھلا کے مجھے بھی ہنس دیا

دھوپ کھرکی سے ابھی آئے گی تھوڑی دیر میں
(پرکاش فکری)
میرے کمرے کو سنسی آئے گی تھوڑی دیر میں

لیکن محمد علوی کے مزاج کی شمس الرحمن فاروقی کے لفظوں میں غیر نمونہ
ہمیشہ قائم نہیں رہتی۔ کبھی کبھی معصومیت، سچائی اور سادگی کو مادی
قوتوں کی جارحیت اور تشدد کا شکار ہوتے دیکھ کر وہ گہرے فکر میں

ڈوب جاتے ہیں، اور ان کے لہجے میں ویسا ہی المیہ و قار پیدا ہوتا ہے۔ جو
بعض دوسرے شعراء مثلاً پرکاش فکری کے یہاں لکے پھلکے انداز
سے انحراف کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے، پرکاش فکری عصری حیثیت کی
زہرناکی سے محفوظ نہیں رہتے، کہتے ہیں۔

عجب واقعہ کل سویرے ہوا
مرا عکس شیشے میں رونے لگا

زمین یہ آگ اُگلنے لگے تو کیسا ہو
ہر ایک شہر جو چلنے لگے تو کیسا ہو

محمد علوی کی غزل میں کبھی کبھی ہلکا پھلکا انداز سپاٹ اور بے رس
ہو جاتا ہے۔ تاہم کئی اشعار میں وہ اپنے تجربے کو بے نقص انداز میں اظہار
کر پاتے ہیں۔

کوئی اپنے گھر سے نکلتا نہیں
عجب حال ہے آج کل شہر کا

کھڑے ہیں بے برگ سر جمکائے
ہوا درختوں کو چر گئی ہے

گھر میں کیا آیا کہ مجھ کو
دیواروں نے گھیر لیا ہے

پہنچے جو گھر تو پاؤں میں زنجیر پڑ گئی

ہم لوگ تیز دھوپ کے احسان مند ہیں

(کرشن کمار پلویہ)

وہاں کے لوگ بھی کتنے عجب تھے
عجب لوگوں میں گھر کے رہ گیا تھا
مکینوں سے خالی مکاں تھے یہاں
درختوں پر روتے ہوئے بوم تھے

ایک نظم اگر میں ہوا تو کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔ اس نظم میں
کفایت لفظی اور پیکر کی مدد سے احساس تنہائی کو ابھارا گیا ہے۔

میرے سامنے
میری تنہائی
دیوار بن کے کھڑی ہے
تو کیا میں اُسے چاٹ جاؤں
مگر اس طسروں بھی
اگر میں ہوا تو

ایک رات بارش کی میں خاصمانہ حالات میں ایک حساس فرد کی
اپنی ذات میں گم شدگی کی کیفیت کو پیش کیا ہے۔

آدھی رات
ہوا کا شور
ٹہین کی چھت پر
بارش کے قطرؤں کا شور
گھر کے اندر

گم سم ہیں
باہر کتے بھرتکتے ہیں

محمد علوی کے یہاں دو اور قابل ذکر موضوعات کا اظہار ملتا ہے، اول
اُن کے یہاں ہندوستانی معاشرت کے پس منظر میں جنسی دباؤ کا
اظہار ملتا ہے۔

سنوں بند کمرے کی سرگوشیاں
کواڑوں کی درندوں سے بھانکا کروں

لیکن بعض نظموں میں انہوں نے سماجی اور تہذیبی موانعات کو ٹھکرا کر
اپنی فطری آزادی اور تجسس کو برق بار رکھ کر اس شجر ممنوعہ کو
ہاتھ لگایا ہے۔ نیند آئے تو میں کہتے ہیں۔

شنگی کا فی جش کو

آنکھ مار کے پاس بلاؤں

موٹے ہونٹوں کا

لبا تگر ابوسہ لوں

جنسی جذبے کا یہ آزادانہ اظہار طفر اقبال اور فضیل جعفری کے
یہاں بھی ملتا ہے۔ محمد علوی کے نزدیک عشق، جش، جسم یا عورت کے
متراوت ہے۔ وہ فضیل جعفری یا اشک کی طرح عشق کی تکمیل میں
یقین رکھتے ہیں، اور غام یا تکمیل کا یہ رویہ انہیں تیوراتی ہونے
سے بچاتا ہے۔

دوسرے، اُن کے یہاں قدیم زمانے کی سادہ، فطری اور وحشی
زندگی (جو فراغت آرام اور محبت کی عناصر تھی) کی طرف مراجعت کا
رجحان ملتا ہے۔ مراجعت کے اس رویے میں بھی ان کا تخیل آمیز جذبہ برقرار
رہتا ہے۔ ان کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ قاری کو روایت کی جکڑ بند یوں سے
آزا کر کے حیاتی زندگی کی فطری معصومیت سے آشنا کراتے ہیں۔
وہ تہذیبی تکلفات سے گلو خلاصی کر کے قدیم ایام کی فطرت سے ہم آہنگ
اور امکانات سے بھرپور زندگی کی احیاء کرتے ہیں: چنانچہ؟ مجھے
ان جزیروں میں لے جاؤ اور نیند آئے تو میں اس رجحان کا اظہار
ملتا ہے۔

مجھے ان جزیروں میں لے جاؤ

جو کاغذ جیسے

چمکتے ہوئے پانیوں میں گھرے ہیں

تو ممکن ہے میں

اور کچھ جی لوں

کہ شہروں میں اب

میرا دم گھٹ رہا ہے۔

(مجھے اُن جزیروں میں لے جاؤ)

ایک پھوٹا سا لکڑی کا گھر

اور آنگن میں پھرتی ہوئی مرنیاں

بیچ میں ایک کنواں

اور چاروں طرف کھیت ہی کھیت
 کھیتوں میں اک راستا ہو
 اور رستے پر
 اک پیڑ کی چھاؤں میں
 وقت سستار ہا ہو

(ایسا ہو)

محمد علوی کی دو کمزوریاں بہت نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی بعض ہلکی پھلکی نظمیں سپاٹ اور سطحی ہو کر رہ گئی ہیں۔ دوسرے اُن کے یہاں لفظ و بیان کے انسلالاتی امکانات نہیں ابھرتے۔ ان کی بعض مختصر نظمیں، البتہ، اختصار اور رنگانہ کی بناء پر بجلی کی طرح کوند جاتی ہیں۔ ان نظموں میں ان کا شعری شعور بیدار نظر آتا ہے۔ مختصر نظم حالیہ برسوں میں خاصی مقبول ہوتی جا رہی ہے۔ مختصر نظم کی روایتی اصناف مثلاً قطعہ، یار باغی، اقبال، جوش، احمد ندیم قاسمی، احسان دانش اور اختر انصاری کے یہاں مخصوص وسیلہ اظہار رہی ہیں۔ لیکن مختصر نظم کے جوئے نمونے محمد علوی، منیر نیازی، شہریار، یا ان سے پہلے خورشید اسلام کے یہاں ملتے ہیں۔ وہ روایتی مختصر نظم سے دو باتوں میں مختلف ہیں، اولاً۔ یہ نظمیں تحرک اور نمود رکھتی ہیں۔ جو تجربے کا لازمہ ہے۔ ثانیاً یہ کسی طے شدہ پیڑن یا بحر و اسلوب کی پابند نہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں

محمد علوی :

شکستہ ملاؤں کے نیچے

اندھیرا کھڑا تھا

نئے سال کا زرد سورج

محلے کے گھوڑے پہ

اندھا پڑا تھا

(نئے سال کا سورج)

منیر نیازی :

چاروں سمت اندھیرا گھپ ہے اور گھٹنا گھٹنا گھور

وہ کہتی ہے • کون •

میں کہتا ہوں • میں •

• کھیلو یہ بھاری دروازہ

مجھ کو اندر آنے دو •

اس کے بعد اک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

(صدالبصرا)

شہر یار :-

مائل بہ کرم ہیں راتیں

آستکھوں سے کہو اب مانگیں

خوابوں کے سوا جو چاہیں

(ایک نظم)

دیر آغا بنیادی طور پر مشینی تہذیب اور شہری زندگی کے
 بے رحمانہ دباؤ سے انسان کی سادہ و معصوم شخصیت کے انہدام کے
 ایسے کے شاعر ہیں۔ یہ المیہ انسان کو جنگلوں کو چھوڑ کر آہنی شہروں میں
 پیش آیا ہے، دیر آغا اس ذہنی کشمکش کا بھی گہرا احساس رکھتے ہیں
 جو خارج اور داخل کے تضاد کا نتیجہ ہے، اور جو شخصیت کو پارہ پارہ
 کرتی ہے۔ انہیں یہ خوف برابر پریشاں کرتا ہے کہ فطرت کی ہر شے
 مثلاً سمندر، پیر، پگڈنڈی، جیزیرے، بادل، پنچھی، دھرتی، جن سے ان
 کا قلبی لگاؤ ہے۔ شہری تہذیب کے دھوئیں کی زد میں آ رہی ہے۔ اس
 صورت حال نے شاعر کو غیر معمولی جذباتی اور نفسیاتی تشنج میں گرفتار
 کیا ہے، فراز کوہ کا ایک حصہ ملاحظہ ہو۔

قبروں کے ڈھیر، بلے کے انبار جا بجا
 نیزوں کی طرح اکڑے ہوئے آہنی شجر
 مغرب سے آفتابی شعاعوں کی برچھیاں

اسی قبیل کی ایک نظم سر پہرا ہے، اس میں طنز اور درد کی آمیزش
 ملتی ہے۔

جلے خشک پتوں
 کڑی دھوپ میں گھاس کے سوکھے تنکوں
 ادھرتی ہوئی کول کی گرم سڑکوں
 کے بکھرے ہوئے سنگریزوں میں روئید گی ڈھونڈتے ہو
 عجب سر پہرا ہے،

کوہِ ندآ میں وزیر آغانے ایک جدید شہر میں صبح کے وقت کی
 مسخ شدہ تصویر ابھاری ہے، اور سائرن، سیٹی، بوگی، انجن اور گھڑی
 وغیرہ کی علامتوں سے صنعتی تہذیب کی یلغار کو نمایاں کیا ہے اور ایک
 حساس فرد کے رد عمل کو ظاہر کیا ہے:

پھر چمکیلی مل کا سائرن
 ایک غلیظ ڈرانے والی تندھلکے روپ میں ڈھل کر
 دیواروں سے ٹکراتا ہے۔
 اور گلیوں کے

تنگ اندھیرے باڑے میں کہرام مچا کر
 بھیردوں کے گلے کو ہانک کے لے جاتا ہے
 پھر انجن کی برہم سیٹی
 میخ سی بن کر میرے کانوں میں گر جاتی ہے۔

وزیر آغا کی شاعری میں یہ المیہ بار بار ابھرتا ہے، چنانچہ تہذیب
 اجنبی، اجڑتا شہر اور سرراہ اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں، وزیر
 آغا کی طرح، منیر نیازی بھی صنعتی شہروں کے پھیلاؤ کے نتیجے میں
 گاؤں اور قصبوں کی خاموش، سیدھی سادھی اور پرسکون زندگی کے
 اکھڑنے اور بکھرنے کے درد کو اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کرتے ہیں
 وہ مایوس ہو ہو کر بھی جدید شہروں کی میکانیکی اور پر شور بھڑکی دیہات
 کی سادہ و معصوم زندگی کے خواب دیکھتے ہیں لیکن یہ خواب بگھل کے
 رہ جاتے ہیں۔ اور پھر ان کی شاعری میں مشینی جارحیت کے خلاف

غم، احتجاج اور درد کے جذبات ابھرتے ہیں۔ چند نظموں کے اقتباسات دیکھئے۔

یار آتی ہیں باتیں کتنی
بیٹھ کے اس ساحل پر
ایک بے مقصد عمر کے قصے
بوجھ ہیں جوابِ دل پر

(ایک عالم سے دوسرے عالموں کا خیال)

ہے یہ اُن کی زندگی کے روگ کا کوئی علاج
ابتدا ہی سے ہے شاید شہر والوں کا مزاج
اپنے اعلیٰ آدمی کو قتل کرنے کا رواج
مارنے کے بعد اس کو دیر تک روتے ہیں وہ
اپنے کردہ جرم سے ایسے رہا ہوتے ہیں وہ
(شہر کو تو دیکھنے کو اک تماشا چاہئے)

اڑا غبار ہوا سے تو راہ خالی تھی
وہ شخص کون تھا اس میں غبار کس کا تھا۔

لیکن شہری زندگی کی میکانیکی جبریت کے خلاف دونوں شعراء مختلف
رد عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ وزیر آغا قدیم دھرتی کی سادگی اور حسن کی ثنا ہی
کو صنعتی دور کی ایک زلزلہ والی آفت تسلیم کرتے ہیں اور اس تباہی کو

ذاتی سطح پر محسوس کرتے ہیں۔ اس کے برعکس منیر نیازی شہروں کی
پر شور بھڑ میں بھی دیہاتی زندگی کے گرم شدہ خوابوں کی تلاش کرتے ہیں۔
چنانچہ جنگ کے سائے میں، جنت ارضی کا خواب اور موسم سیر تنہائی،
میں آئندہ کا خیال اس کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ دیہات کی بھری پری
زندگی کے انتشار اور تباہی کا احساس زاہد ڈار کے یہاں بھی ابھرتا ہے
وہ محسوس کرتے ہیں کہ صنعتی ترقی دیہاتی زندگی کی راحت کو غارت کرتی
جا رہی ہے، ایک دیران کا دل میں زاہد ڈار نے اس مومنوع کی عکاسی
کی ہے۔

آج دیران مکانوں میں ہوا چمکتی ہے۔

دھول میں اڑتے کتابوں کے ورق۔

وزیر آغا! اپنی بعض نظموں میں اپنے مومنوع کو شعوری طور پر استعارہ
یا علامت کے قالب میں ڈھالتے ہیں۔ دوسری خامی یہ ہے کہ ان کی
شاعری میں کئی مقامات پر اسلوب کی ناہمواری اور کھر دراہن ملتا ہے۔
اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے مومنوع کو مکمل طور پر تحلیل نہیں کر پاتے،
لیکن ان کی غزل میں روایت کے اثرات کے اثر و نفوذ کی شائستگی ملتی
ہے چند شعر ملاحظہ ہوں۔

تو گم پڑا ہے اپنے خیالوں کی دھول میں

میں کیوں تجھے تلاش کروں بھول بھول میں

منظر تھا مگر اور طبیعت ادا سن تھی

ہر چند تیری یاد مرے دل کے پاس تھی

پگھل چکا ہوں تمازت میں آفتاب کی سین
 مراد جو دیکھی اب میرے آس پاس نہیں
 وہ تشنگی ہے کہ دیکھتے ہیں میرے ہونٹ اگر
 پلک سے ادس کا قطرہ ہمک کے آتا تھا

وزیر آغا کے آرٹ کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ ٹھوس پکیروں
 کی تخلیق کرتے ہیں۔ وہ اپنی خوردبینی آنکھ سے باریک تفصیلات کا مشاہدہ
 کرتے ہیں۔

وزیر آغا فلسفیانہ سطح پر دھرتی کے زوال پر بھی غور و فکر کرتے ہیں۔
 یہ تفکر ان کے لئے کرب انگیز ثابت ہوتا ہے، اس سلسلے میں ان کی
 نظم آخر شب قابل ذکر ہے جس میں رفتار عمر اور رفتار وقت غیر محسوس
 طریقے سے زندہ قوتوں کو زوال اور عدم کی سمت لے جاتی ہے، نظم
 میں انسانی جسم (جو زوال کے تصور کی تجسیم ہے) سفید کھرے میں
 ڈھل جاتا ہے۔

کمر شکستہ، خفیف و بے بس، اداس راہوں پہ چل رہا ہوں

سفید کھرے میں ڈھل رہا ہوں

زوال کی مرقع کاری ان کی ایک اور نظم میں ملتی ہے۔ اس میں بھی

عہد شباب کے خاتمے پر بوڑھا پے کی بھیانک تصویر اُبھرتی ہے۔

میرے ہونٹوں پہ کھٹ

میرے ریشہ زدہ بازوؤں سے لٹکتی ہوئی گوشت کی دھمکیاں

اور لاکھوں برس کا بڑھاپا۔

جو مجھ میں سما کر ہمکنے لگا ہے۔

نظم

بوڑھا ہے اور موت کا احساس عصری شاعروں میں بار بار درآتا ہے۔ ایلٹ کی *FOUR QUARTETS* اس کی ایک نمایاں مثال ہے۔ اس میں ایلٹ نے بوڑھا ہے کے اذیت ناک احساس کی مصوری کی ہے۔ بوڑھا ہے اور موت کے موضوعات امریکی شاعر تھیوڈور روٹکے کے یہاں بھی تو اتر کے ساتھ ملتے ہیں۔ اس کے مجموعے *در دس فاروی* و *دند* میں پانچ نظموں پر مشتمل ایک نظم *میڈیٹیشن آف این اولڈ مین* میں ان موضوعات کی مصوری کی گئی ہے لیکن وزیر آغا، ایلٹ اور تھیوڈور روٹکے تینوں کے یہاں ان موضوعات کے برتاؤ میں انفرادی نقطہ نگاہ کو دیکھا جاسکتا ہے۔ وزیر آغا بوڑھا ہے اور موت کو ایک ناگزیر اور ناقابل علاج زوال سے تعبیر کرتے ہیں۔ ایلٹ زوال سے بچنے کے لئے مناجات اور نفس کشی کی راہ اختیار کرتے ہیں۔ اور تھیوڈور روٹکے زوال سے پہلے کے تجربات (جو خوشیوں اور مایوسیوں دونوں پر محیط ہیں) پر غور و فکر کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ وزیر آغا کے یہاں کہرا، راکھ و حول خشک پتے، سائے، ریت اور پتھر موت کے پیکر بن کر ابھرتے ہیں۔ ساقی فاروقی کی ایک نظم زوال میں برف زوال کی نلامت بن کر ابھرتی ہے اور اور شعور کی کر بنا کی کا احساس دلاتی ہے۔

روح کی اوٹ میں پرچھائیں کوئی پھرتی رہی
برف ذمی روح نباتات پر فواج کی طرح گرتی رہی

باقر عہدی اُن چند شعرا میں سے ہیں، جنہوں نے ابتدا میں زندگی کے (اجتماعی سطح پر) بہتر ہونے کے خوش آئند خواب دیکھے تھے لیکن ۱۹۴۷ء کے تاریخی موڑ پر یہ خواب بکھر گئے۔ باقر عہدی بڑی ہمت سے اپنے عہد کی سچائیوں کا سامنا کرتے ہیں، اور بعض لمحات میں احساس ہوتا ہے کہ ان کی شخصیت ریزہ ریزہ ہو گئی ہے۔ چنانچہ ان کے یہاں فنی تشکیک، تھکن اور بے معنویت کی کیفیات نظر آتی ہیں اور ایسے لمحوں میں وہ اپنے دور کی سچی آواز بن جاتے ہیں۔ چنانچہ گوڈو، ایک دوپہر، احساس جرم اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔ گوڈو میں بیکٹ کے علامتی کردار کے بے سود انتظار سے متاثر ہو کر انہوں نے خوابوں کی شکست کے ایلیے کا موثر بیان کیا ہے۔

یہ انتظار سلسلے یہ جاں کنی یہ عذاب
ہر ایک اٹھ جہنم ہر ایک خواب سراب
تھکن۔ جو در در بے معنویت کی مصوڑی کا ایک نمونہ ملاحظہ ہوں؛
دھوپ پڑ کے پاس تھکی لیٹی ہے
جنس ہے ایسا دل تک بے آواز دھڑکتا ہے
راجا بانی ٹاور کی بڑی گھڑی ر کی پڑی ہے۔
رگ رگ میں ایک تھکن بے معنی سے درد کے ساتھ بہتی ہے۔
(ایک دوپہر)

فاشیزم، سرکس کا ایک منظر اور آخری چیخ کی جستجوئیں اس قبیل کی اچھی نظمیں ہیں۔ ان کی بعض نظموں میں کاروباری زندگی میں عشق کی

بالکامیابی کی اذیت کا احساس موجود ہے، چنانچہ ایک اجنبی نیم پاگل سا، نئی
 آرٹ گیلری میں، نقش و نگار اور قطرہ قطرہ تیزاب اس سلسلے میں
 قابلِ مطالعہ ہیں،

باقی سحر کی فکر کا ایک اور پہلو اس وقت آئینہ ہو جاتا ہے
 جب وہ زندگی میں ہر آدرش کی شکست کا احساس کر کے بھی زندہ رہنے
 پر اصرار کرتے ہیں یہ رویہ ان کی فنکارانہ ہوش مندی کے تعلق سے
 قابلِ فہم نظر رہتا ہے۔ وہ زندہ رہنے پر اصرار کر کے دراصل زندگی کی
 بے معنویت کے کی منظر میں اپنی آگہی کی سچائی اور معنویت پر اصرار کرتے
 ہیں۔ یہ آگہی پذیر ہونے کے باعث زیادہ اہمیت حاصل کر جاتی ہے۔
 یہی آگہی زندگی کو ارا بناتی ہے اور اسی سے تخلیق کے سرچشمے پھوٹتے
 ہیں۔ ریتِ اولاد میں موجودہ دور کے دیرانے میں چشمہ درد، تخلیقی
 آگہی کی علامت بن جاتا ہے۔

رہتے تو دے فضاؤں میں اڑے جاتے ہیں۔

اور غم ہو کے کہوں

زندگی ریتِ سہی، درد کا چشمہ بھی تو ہے۔

سوالوں۔ وال ایک توجہ طلب نظم ہے اس میں ایک دوست کی
 خودکشی پر ان۔ دعمل کا اظہار ہے، وہ "بیداری" سے محروم ہونے
 کے روادار نہیں۔

میں نا زندگی بھی ایک مسلسل جاں کنی ہے۔

پھر بیداری تو ہے۔

ان کی نظموں میں آوازوں، رنگوں، سایوں اور روشنیوں کی
ایک دنیا آباد ہے۔ لیکن یہ دنیا حیاتی آسودگی نہیں دے سکتی، اس لئے
کہ یہ ایک بحرانی ذہن کی پیدا کردہ ہے، جہاں رنگ، سائے، آوازیں
اور روشنیاں ایک دوسرے میں گٹھڑ ہو جاتی ہیں۔ اور حسیات میں
انتشار پیدا ہوتا ہے، تجربے کا یہ انتشار اور بے ترتیبی ان کی نظموں
کی ہیئت پر بھی اثر انداز ہوتی ہے، باقر مہدی کی شخصیت میں اضطراب
اور تحریک ہے، اضطراب اور تحریک کا یہ احساس مزین نیازی کی غزلوں میں
بھی آئینہ ہو جاتا ہے، وہ گمشدگی اور بے بسی (جو خلیل الرحمن اعظمی کی
تقدیر بن چکی ہے) کے بجائے اضطراب اور سیما بیت کا اظہار
کرتے ہیں۔

لئے پھر اجو مجھے در بدر زمانے میں
خیال تجھ کو دل بے قرار کس کو تھا
وہ چمکتا برق کا دشت درد و دیوار پر
سارے منظر ایک پل اس کے اجالوں میں رہے

بیچارگی اور لاچاری کا احساس فضیل جعفری کے بعض اشعار میں
اظہر تا ہے، مثلاً:

رند و شب چلتے ہیں لیکن نہیں پاتے ڈر کو
ہائے یہ درد، کہ اب اپنے ہی سائے ہوئے لوگ
یہ احساس اپنی مختلف شکلوں میں عزیز قیسی، بشر نوانہ اور صہباجید
کی غزلوں میں نظر آتا ہے، عزیز قیسی کے یہاں یہ احساس حزنِ رنگ

اختیار کرتا ہے۔

کھو گئے دشتِ غم میں آخر کار
ہم سفر اس کے نقشِ پا کی طرح
بشر نواز کے یہاں یہ احساسِ اذیتِ کوشی میں تبدیل ہوتا ہے، ان کے
مشاہدے میں تازگی ہے۔ وہ جہاں تو ضعیف سے کنارہ کر کے ابھام کو راہ دیتے
ہیں۔ وہاں معنویت کے امکانات قومی تر ہو جاتے ہیں۔

کون ہے یہ جو سکتا ہے سدا سینے میں
کون ہے جس نے مرے خون پہ پلنا چاہا
اس سے الگ بھی عمر تو کٹ ہی گئی مگر
ایک ایک پل کے بوجھ سے دکھتا ہے انگ انگ
تحریر مٹ نہ جائے کہیں دیکھ کے چلے
ہر موج نے ساحل پہ کوئی گیت لکھا ہے
جانے وہ کون ہے جو رات کے سناٹے میں
کبھی روتا ہے، کبھی خود پہ غم کرتا ہے

بشر نواز کے مقابلے میں صہبا و حمید کے یہاں تجربہ بات کے اظہار میں
ایک عمومی انداز کا رفسریا ہے ان کے اسلوب میں ایک طرح کی انفرادی
صلابت ہے۔ جس نے اسے نرمی اور سادگی سے محروم کر دیا ہے۔ جو
غلیل الرحمن اعظمی کی مستقل خصوصیت ہے۔

موڑ کے بائیں طرف ہے سنگِ اندازوں کا شہر
دل سا آئینہ نہ بے جا شیشہ گر کوئی نہیں

ویران رہ گزر رہی ہے روبرو خاک
اب تک مری تلاش میں بادِ شمال ہے
جن کو تلاش تھی تری پتھر میں ڈھل گئے
جیسے کہ تیرا شہر ہو جادو گروں کا شہر

لیکن باقر مہدی کے یہاں (اپنے معاصرین کے خلاف) تحریک اور
اضطراب اپنی انتہا پر پہنچ کر بغاوت اور تلخ نوائی میں ڈھل جاتا ہے۔
ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ماحول کی جبریت کے آگے ہتھیار ڈالنے کے بجائے
آخری دم تک اس سے ٹکرانے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ اور ٹوٹ پھوٹ
کر کبھی اپنے وجود کا اثبات کرانا چاہتے ہیں۔ یہ احساس ان کی غزل میں
بھی آئینہ ہو جاتا ہے۔

جلتے ہوئے پتھر کے دھواں دھار شہر میں
شب خون کسی صبح کو پھر مارا شہر میں
جلے ہیں تلخ نوائی میں ہونٹ، ہاتھ، قلم
میں کیسے عہد کروں، کیسے تجھ کو پیار کروں
لاوا نکل کے ذہن سے سڑکوں پہ آگیا
یہ روشنی کہیں کسی تنویر میں نہیں
پھول کو ریت میں کھلتا دیکھو
کانٹے کانٹے یہ مچلتا دیکھو

باقر مہدی کے ذہن کی تیزی ان کے اسلوب کو ایک انفرادی رنگ

عطا کرتی ہے۔ لیکن اس میں جگہ جگہ نثری ٹکڑے دخیل ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کا نقطہ صرف چند عشقیہ، سماجی اور سیاسی مسائل ہی پر مرکوز رہتی ہے۔

عصری حسیت کے مختلف ابعاد کی نشاندہی کئی اور شعرا کی تخلیقات میں کی جاسکتی ہے۔ ان میں بلراج کومل، شہریار، کمار پاشی، شمس الرحمن فاروقی، قاضی سلیم، عمیق حنفی اور ندانا اصلی خاص طور سے قابل ذکر ہیں بلراج کومل کی عصری حسیت، بٹوس پیکروں اور متحرک استعاروں میں دھل جاتی ہے۔ وہ نکر و احساس کے بکھرے بکھڑے لمحوں کی تجسیم کرنے پر قادر ہیں۔ ان کے کلام میں مادی رجحان درو اور یاسیت کا ہے، جو ایک فرد کو جدید میکائیکی معاشرے میں اپنی بے چہرگی کے نتیجے میں برداشت کرنا پڑتا ہے۔ ان کی منظموں میں اس بنیادی احساس کے مختلف رنگ بکھرتے ہیں۔

ہم اجنبی تھے شہر میں، ہمارا کون تھا وہاں
قطار در قطار سامنے تھے ان گنت مکاں
مگر ہمارے سر پر چنیا رہا تمام شب سیہ مہیب آسماں
کنستروں، غلیظ خالی بوتلوں کے درمیاں
سمجھ بھولی تو ہم کھینچ دھوپ سر پہ اڑھ کر
تھکے ہوئے تھے سو گئے
کشیف تھا وہ خواب جس کی دلدلوں میں کھو گئے۔
(سائے کے ناخن)

الم نصیب ان کے بے اماں مکین
مرے ہی ہم نفس، وفا شعار وہ عزیز تھے
جو سادگی سے کوئی مشتر فریب کھا گئے

(ایمبولنس)

اسی گاؤں کے ایک میلے میں پہنچا
خریدا گیا تھا، جہاں سے وہ بچپن میں لیکن وہاں اب
وہاں کون تھا؟ اس کو پہچاننے والا کوئی نہیں تھا
(سکرس کا گھوڑا)

سجستہ ہوا کی زد میں، صرف منتظر
کچھ اس طرح سے منجمد ہے
شعلہ احساس کی گرمی سے بھی
یرگز پگھل نہیں سکتا

(حلقہ آزار)

بلراج کومل کی نظموں میں عصری شعور کبھی کبھی نفسیاتی رد عمل کو تحریک
دیتا ہے۔ مثلاً یہ حلقہ آزار میں نئی نسل کی جذباتی بے حسی انتظارِ مرگ
میں ڈھل جاتی ہے۔

یہ مرگ سست رو کے منتظر ہیں
قطرہ قطرہ گر رہے ہیں

دقت کے تیرہ سمندر میں۔
 بلراج کو مل کا سب سے بڑا موضوع سماجی روابط کی شکست ہے
 یہ شکست ان کے یہاں دل کے رشتوں کی شکست کے مترادف ہے
 جو شدید مایوسی کو راہ دیتی ہے اور ان کے غلوں کا پتہ دیتی ہے، لیکن
 ان کی سب سے بڑی کمی یہ ہے کہ وہ معاشرتی حدود میں اسیر ہو کر
 رہ جاتے ہیں۔ اور وسیع تر مسائل کے بارے میں نہیں سوچتے۔ اس لئے
 ان کے لہجے میں سنجیدگی کے باوصف تعمق کی کمی کھٹکتی ہے۔ بلراج کو مل کی
 ایک خامی یہ ہے کہ وہ تمام الفاظ خاص کر فارسی الاصل الفاظ اور تراکیب
 کو شعری خیال کے سیال میں تحلیل نہیں کر پاتے، اس لئے معنی و مفہوم کی
 لکیریں دائرہ در دائرہ ہونے کی بجائے بکھرتی نظر آتی ہیں۔ اور نظم پڑھ
 کر وحدت تاثر کا انتظار رہتا ہے۔ ان کے یہاں مفکرانہ سطح پر ذات
 کی طرف مراجعت کا رجحان بھی نمایاں ہے۔ لیکن یہ رجحان کسی شدید
 آگہی کی طرف اشارہ نہیں کرتا۔ وہ "دل کے باہر دوڑتی جلتی ہوئی"۔
 اک دوسری کو کاٹتی قوسوں کا شور "سن کر دل کے اندر مراجعت
 کرتے ہیں۔ اور آسودگی پاتے ہیں۔"

دل کے اندر خامشی ہے آؤ سو جائیں یہیں
 دل کے اندر قرب کی آسودگی ہے / آؤ کھو جائیں یہیں
 نئے شاعروں میں شہر یار اس لحاظ سے ایک منفرد حیثیت رکھتے
 ہیں کہ ان کی اکثر نظمیں گہرا تخلیقی رنگ رکھتی ہیں، ان کے یہاں وزیر آغا
 باقر عہدی اور بلراج کو مل کے خلاف، خارجی زندگی سے تقریبات اخذ
 کرنے کے رجحان کے بجائے اپنی تخلیقی حیثیت کی دریافت کا عمل کارفرما

ہے۔ اس لئے انہیں موضوع کی تلاش اور اس کی تحلیل کی زحمت سے
 نہیں گذرنا پڑتا۔ یہ بھی صحیح نہیں کہ وہ حقیقت کو خواب میں بدلتے ہیں
 واقعہ یہ ہے کہ ان کے یہاں خواب ہی شعری حقیقت میں منتقل ہوتے
 ہیں۔ چنانچہ ان کی نظموں کا پہلا ہی مصرعہ، قاری کو حقیقی زندگی سے
 الگ کر کے ایک پراسرار اور خوابناک فضا میں پہنچا دیتا ہے، جہاں
 اس کے لئے ہر شے اجنبی ہے، حیرت نزا، مضمون پرور۔ اور شاعر کے
 ساحرائے عمل کے تحت وجود میں آتی ہے۔ حرکت کرتی ہے، اور نمود پذیر ہوتی
 ہے، خوابناکی کا یہ رویہ روانوی رویے سے بالکل مختلف ہے۔ یہ آسودگی
 اور راحت بخشنے کے بجائے اعصاب میں تناؤ پیدا کرتا ہے۔ یہ کیفیت
 ان کی ہر نظم میں رچی بسی ہے۔ اور ظاہر کرتی ہے کہ شہر یا رشتہ کاروں پر
 عصری حقیقتوں کا بھرپور سامنا کرتے ہیں۔

ذرا سی روشنی، کچھ خواب، اک چہرہ

یہاں سے آگے، سنتے ہیں

بہت پر ہول اور تاریک صحرے

(غیبی صدا)

اور ستائوں کی سرگوشیاں

تلواریں لئے

صف بہ صف بڑھتی چلی آتی ہیں دل کی جانب

(بے بسی)

چاند کے جسم کا آدھا سایہ
دشت کے دل کا بگولہ کوئی
یا وہی تیز ہوا کا بھونکا
کوئی تو رات کی دیوار گرانے آتا۔

(پچھتاوا)

ان نظموں میں خواب اور تفکر کا ایک حسین امتزاج ملتا ہے۔ ان کے علاوہ ان کی چند اور نظموں مثلاً افتاد، اسٹل لائف، دھند کی حکومت، نیا آفت، اپنی یادیں، ایک سیاسی نظم، خوف کا قہر میں بھی خواب آلود تفکر کا اظہار ملتا ہے۔

شہر یار بعض لمحوں میں عصر حاضر کے انسان کی برگشتگی اور پیارگی کا نظارہ کافی بلندی سے کرتے ہیں، یہ انسان انسانی فضائل سے محروم ہو کر مشینی ماحول میں ایک مصنوعی زندگی گزارنے پر مجبور ہے۔ اور اپنی بے بسی، بھلاہٹ اور نفرت کو دہاتا ہے۔ شہر یار اس عبرتناک نظارے کو دیکھتے ہیں۔ اور اپنے اندر بھی بے بسی، بھلاہٹ اور نفرت کے جذبات کو کھولتے ہوئے محسوس کرتے ہیں۔ لیکن وہ ان جذبات پر قابو پا کر طنز کے حربے سے کام لیتے ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی ان کے طنزیہ اسلوب کے بارے میں لکھتے ہیں۔

اس طنز کا ہدف ساتواں درجہ کا مرکزی کردار بھی ہے۔ اور ہم آپ بھی ہیں لیکن طنز کا مدعا اصلاح یا احساس برتری کا اظہار نہیں ہے۔ بلکہ صرف ایک رنجیدگی ہے، جو

کبھی کبھی یہ مشکل اختیار کرتی ہے۔
 مائل بہ کرم ہیں راتیں
 آنکھوں سے کہہ، اب مانگیں
 خوابوں کے سوا جو چاہیں
 (ایک نظم)

شہریار نے اپنی بعض نظموں میں جدید شہروں کی بے کیف، بے
 مقصد اور پوریت پیدا کرنے والی زندگی کا مشاہدہ درد مندی سے کیا
 ہے۔ درد مندی کا احساس ان کے طنزیہ اسلوب سے بھی مترشح ہوتا
 ہے۔ ایلین نے بھی کئی جگہ جدید شہروں کی زندگی کی اکتاہٹ، تکرار
 اور بے کیفی کی مصوری کی ہے، مثلاً :

THE MORNING COMES TO CONSCIOUSNESSES
 OF PAINT STATE SMELLS OF BEER
 FROM THE SAWDUST TRAMPLES STREET
 WITH ALL ITS MUDDY FEET THAT PRESS
 TO EARLY COFFEE-STANDS

شہریار کی ایک نظم کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو :
 بس کی بے حس نشستوں پر بیٹھی
 دن کے بازار سے خریدی ہوئی

آرزو غم آسید غرونی
 نیند کی گولیاں گلاب کے پھول
 کیلے امروستریے چادر
 پینٹ گڑ یا شمینز چو ہے دان
 ایک ایک شے کا کر رہی ہے حساب
 عہد حاضر کی دلربا مخلوق
 (عہد حاضر کی دلربا مخلوق)

شہر یار نے نثری نظمیں بھی لکھی ہیں، ان کی نثری نظمیں بھی تجربے
 کی وحدت اور لفظ و بیان کے اختصار کی خوبیوں سے مالا مال ہیں۔ یہ
 نظمیں روایتی بحر و سہ گریز کرنے کے باوجود ایک داخلی آہنگ رکھتی
 ہیں۔ نثری نظموں کا چلن اب عام ہونے لگا ہے، پناچہ احمد ہمیش
 معنی تبسم، اعجاز احمد، اور محمد حسن نے نثری نظموں کے بعض عمدہ نمونے
 پیش کئے ہیں۔ شہر یار کی ایک نظم نمونہ درج ہے۔

بارش تھمنے والی ہے
 بادل اپنے پروں کو سمیٹ رہے ہیں
 ہوش میں آؤ

سانسوں میں ہمواری پیدا کرو

وہ مختصر لمحہ جا چکا ہے۔

اور طویل و بے حس دن

اس کی جگہ لینے والا ہے۔

شہر یار اپنی غزل میں بھی پر اسرار کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کہیں کہیں ان کی غزل میں ابہام پیدا ہوتا ہے۔ لیکن بہت سے اشعار مفہوم کی قطعیت کے فکار ہیں۔ اور وہ نثری سطح سے اوپر نہیں اٹھتے تاہم ان کے بعض غزلیہ اشعار میں خوف، مایوسی، نفرت اور تنہائی کے احساسات ایک تبیین اور معنی خیز لہجے میں ڈھل گئے ہیں۔

آندھیاں آتی تھیں لیکن کبھی ایسا نہ ہوا
خوف کے مارے جدا شاخ سے پتا نہ ہوا
ساری آوازوں کو ستائے نگل جائیں گے
کب سے رہ رہ کے یہی خوف ستا رہے مجھے
اتنے دکھی، اس دردِ اداس جو سائے ہیں
رات کے دشت میں تیز ہوا سے لڑانے لگے
تری گلی کو تھوڑ کر جانے کا قصد جب کیا
میرا ہر ایک راستہ دشتِ خلا سے جا ملا
نکلا تھا میں صدائے جرس کی تلاش میں
دھوکے سے اس سکوت کے صحرایں آگیا

نفسیاتی نقطہ نظر سے دیکھئے تو شہر یار کے یہاں شعوری سطح سے اتر کر لاشعور کے نامعلوم دیاروں میں ایک بے نام تلاش (محمود صحر) کا احساس ہوتا ہے۔ یہ تلاش انہیں غارِ حیات کی سطح سے بلند ہونے میں مدد دیتا ہے، شہر یار کو اپنی خالق کردہ دھندلی دنیا میں قدم قدم پر مزاحم قوتوں مثلاً دُش اور شر کا سامنا کرنا پڑتا ہے، لیکن ان کی تلاش (جو خود ان کی

گمشدہ ذات کی تلاش ہے، برابر جاری رہتی ہے۔

بعض لمحوں میں شہریار کے اسلوب میں یک رنگی اور سطحیت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ دراصل اُن کے یہاں تجربے کے تنوع کے فقدان کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔

کمار پاشی بھی شہریار کی طرح خارج کے واقعات کے دست نگر نہیں رہتے۔ وہ موجود اشیا کی بے رنگی اور بے لفظی کو صرف نظر کر کے ایک تعمیلی اور پراسرار دنیا کی تخلیق کرتے ہیں۔ لیکن یہ ماورائی دنیا نہیں بلکہ دھرتی کی بوباس رکھتی ہے، اور دھرتی پر تبدیلیوں کے عروج و زوال کی فکر انگیز داستانوں کی فضا میں گم کر دیتی ہے، یہ دیو مالائی فضا آفرینی کمار پاشی کی شاعری کو ایک انفرادی رنگ عطا کرتی ہے۔ وہ ایک سوکار کا لہجہ رکھتے ہیں۔ اور قاری کو اصلی زندگی سے دور بے جا کرا جانے محاوروں میں سفر کراتے ہیں۔

ہمارے درمیان نہ تھے وہ سنگدل رشی۔ جو اپنی آگ میں بھسم ہو
ہمارے درمیان ہوا کا قہر ہے۔

(مراجعت)

وہ مجھ کو قتل کر کے جب مرا تو یذ کھوے گی
تو اتنے روز کا سیلاب آئے گا۔

کہ سارے شہر نہرے پانیوں میں ڈوب جائیں گے۔
(وہ میرا تعویذ کھوے)

دیوتاؤں نے مجھ سے کہا: کہ جب

چندر ماؤں کے آئینوں پر گرج جائے گی ۔
 اور سورج سمندر کی گہرائیوں میں اتر جائیں گے
 تب ہر ایک رنگ تبدیل ہو جائے گا ۔

(میراجرم)

کمار پاشی کے ایمائی اسلوب میں عصری زندگی کے کھوکھلے پن ۔ اور
 (بلند تر فکری سطح پر مسمیات کی بے معنویت کے احساس کی نشاندہی ہو سکتی
 ہے ، یہ کیفیات ان کی غزلوں میں بھی ملتی ہیں ، اور ان کے متشدد شعور کا
 احساس دلاتی ہیں ۔

یہ کس نے باندھ دیا ہے ہوا کے ساتھ مجھے
 کہ آنکھ بند کئے بے سبب سفر میں ہوں
 نوٹ کے بچہ گئے آکاش کے سارے سورج
 اور میں رہ گیا اس دہر میں اندھا ہو کر

پانی پہ تحریر تھا افسانہ تیرا میرا
 آئی جو موج ہوا جو تھا لکھا مٹ گیا

بتا اے دل امرے بجھتے ہوئے دل
 یہ کس آسیب کا سایہ ہے تجھ پر
 میں ڈھونڈتا ہوں جسے آج بھی ہوا کی طرح
 وہ کھو گیا ہے خلا میں میری صدا کی طرح

چھ دنوں تک شہر میں گھومادہ بچوں کی طرح
 ساتویں دن جب وہ گھر پہنچا تو بوڑھا ہو گیا

کمار پاشی کے یہاں اسطور سازی اور داستان طرازی کا عمل
 عصری آگہی کی شدت کو گوارا بنانے کی ایک لا شعوری سعی ہے۔ یہ الگ
 بات ہے کہ اس سے اُن کے آشوب آگہی میں کمی واقع نہیں ہوتی۔ دراصل
 کمار پاشی اس گہرا ہٹ اور انتشار کا سد باب کرنا چاہتے ہیں۔ جو دنیا میں
 ایک نظام اخلاق کے زبردست رہونے کے نتیجے میں ان کی ذات پر
 حاوی ہو گیا ہے، کبھی کبھی وہ انسان اور فطرت کی اس ہم آہنگی کو
 بحال کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ جو جدید عہد میں منہدم ہو چکی ہے۔ یہ
 رحمان اللہ کے یہاں ماضی پرستی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ ماضی پرستی
 کا رحمان محمد علوی اور عمیق حنفی کے یہاں بھی ملتا ہے۔ کمار پاشی ماضی کے
 دیو مالائی کرداروں میں خود بھی سانس لیتے ہیں۔ اور انسان کو ازی
 کشکشوں میں گرفتار دیکھ کر تشنہ کی کیفیت محسوس کرتے ہیں۔ جدید عہد
 میں یونانی شاعر CAVAFY کے یہاں یونانی دیو مالاک
 جانب مراجعت کا رویہ ملتا ہے۔ اسی طرح ایلپیٹے و لیٹ لینڈ میں
 قدیم علم الانسانی اور ایٹس نے آئر لینڈ کی اسطور میں ڈوب کر اپنی شخصیت
 کا تحفظ کرنے کی سعی کی ہے۔ کمار پاشی کی کئی نظمیں مثلاً الف کی خود کشی
 پر چند سطر ہیں۔ کبھی تم جو لوٹو، ساحلوں سے کہو میں نہیں آؤں گا۔ اور
 خواب تماشا میں عصری آگہی ایک آسیب کی طرح ذہن پر چھبھاتی
 ہے۔

الف اندھیروں باہر آئی

آؤ پار سب سائے گم سم

بھوت بنے دروازے

پریت آتماؤں کی صورت کھڑی ہوئی دیواریں
 گہری، انتہاء، اپانجموشی
 گہری، انتہاء، اپار
 بے آواز اندھیرے برے
 برے موسم دھار۔

(الف کی خودکشی پر چند سطرین)

یہ تھا ہے کہ ہم تھک چکے تھے۔
 ہمارے دماغوں میں اک ابتری تھی
 تمہاری کہانی میں کیا رنگ بھرتے! ہم تھک چکے تھے۔
 ہمیں صرف اس کے نہ ہونے کا غم تھا۔
 کہ جو مر چکا تھا۔

(کبھی تم جو لوگو)

میں عقیدہ ہوں
 تو بے صدا لفظ ہے
 اپنے اپنے بدن کے الاؤ میں جل جائیں گے
 دور کے جگمگاتے ہوئے منتظر ساحلوں سے کہو! ہم نہیں آئیں گے
 (ساحلوں سے کہو میں نہیں آؤں گا)

یہ کس کا خواب تھا شاہ ہے ۔
میں جس میں اکیلا گھومتا ہوں

(خواب تھا شاہ)

شمس الرحمن فاروقی کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ وہ قاری کو اپنی
خلق کی ہوئی پر اسرار دنیا میں محض عصری زندگی کی کرنیا کی احساس
ہی نہیں دلاتے، بلکہ پیچیدہ ترا فکر (جو ایک کائناتی شعور کے بغیر ممکن
نہیں) میں الجھا دیتے ہیں، ان کا ذہن زمان اور مکاں کی حد بندیوں
کو پھلانگ کر دائمی اور لامتناہی تصورات پر حاوی ہو جاتا ہے اس
لئے ان کی شعری فضا سے مافوس ہونے کے لئے قاری کی جانب سے
ذہنی آمادگی اور تجسس کی ضرورت ہے، اور جب وہ اس سحر کار فضا
میں داخل ہونے میں کامیاب ہوتا ہے، تو وہ اپنے وجود سے دست بردار
ہو کر اسی فضا کا ایک ناگزیر حصہ بن جاتا ہے۔ اور کہتے ہی سربستہ
اسرار اس پر کھل جاتے ہیں۔

میرے گیسو کرن، گرد، پانی، ہوا کی غذا یا کے

برگد کی سوکھی جٹا بن گئے

میرے ٹخنوں میں باہوں کی صورت حائل ہوئے

(کہ پیش آدم بر پلنگے سوار)

ہر طرف چشم منتظر کا ہجوم، نیم وا
فلکی لگائے ہوئے

کوئی بوجھل، کوئی بخار سے سرخ
خواب کی سی تھکی تھکی آنکھیں

(ارتباط غصہ کے مرثیہ خواں)

اکیلی جان چوپایوں کے جنگل میں بھٹکتی ہے
گھنے گنجان بالوں سے لدے جسموں پہ کالی مکھیاں
محو گل گشت چمن ہیں

(اجنبی کی موت)

بدن پر کیچی طاری ہے، دیواریں لرزتی ہیں
وہ ٹھنڈک ہے کہ بالوں کی جڑوں میں خون جمتا جا رہا ہے۔

(خام سوزیم و نار سیدہ تمام)

شمس الرحمن فاروقی کے تجربات میں تعمق اور پیمیدگی ہے جو ایک
ہمہ گیر فکر کا نتیجہ ہے، ان کا فکر انہیں جذباتی و فور سے بچاتا ہے، تجربے کا
اعتساب کرتا ہے۔ اس لئے کہ یہ ان کی عقلی قوتوں سے ہم رشتہ ہے، یہ
عقلی انداز نظر اقبال کے یہاں اس وقت گہرا ہو جاتا ہے۔ جب وہ انہی
غزل کے غیر سنجیدہ رویے سے انحراف کرتے ہیں، دونوں شعرا کے یہاں
یہ طریق کار شغفیت سے گریز کی مثال فراہم کرتا ہے، نظر اقبال کے
چند شعر ملاحظہ ہوں۔

آواز دہوا دونوں ہی زنجیر ہوئے ہیں
 اب کون ہے جو تندئی طوفاں کی نبردے
 کرتا ہوں جمع خور کو بکھرنے کے نام پر
 جیتا ہوں اس نواح میں مرنے کے نام پر
 اندر کا تند و تیز اندھیرا ہی تھا بہت
 سر پر تلی کھڑی ہے شب تار کس لئے
 شمس الرحمان فاروقی کا فکر آمیز آہنگ غالب کی یاد دلاتا ہے۔ وہ
 فارسی ترکیبوں کو فکر و خیال کی کثیر الجہتی کو اسیر کرنے کے لئے خلق کرتے ہیں۔
 اس لئے ان کے یہاں محمد علوی کے تجربات کی سرسبز الفہمی کے بجائے
 غالب کی سی مشکل پسندی نظر آتی ہے، غزل میں وہ زندگی، موت،
 قطرت، خلا، کائنات اور ناپائیداری کے تجربات کو فکر آمیز و درون
 سے پیش کرتے ہیں!

سطح پہ تازہ پھول ہیں کون سمجھ سکا یہ راز
 آگ کندھر کندھر لگی شعلہ کہاں کہاں گیا
 آنکھوں میں روشنی کی جگہ تھا خدا کا نام
 پاؤں تڑا کے مر رہے جاتے کہاں جناب
 دور دور اڑتا گیا میں نوس کے رہ ہوا رہ پر
 پھر بھی جب بھی سراٹھایا منہ پہ دیکھا آسماں
 بے حسی میں جیتے ہیں کچھ سزا ہی مل جائے
 کتنا سونا جنگلی ہے۔ بھیر یا ہی مل جائے

سفر شہر صدام ساتھ مرے کوئی نہ تھا
اک پرندہ تھا سو عالم ہو کا نکلا

”شیشہ ساعت کے غبار“ میں کائنات کی آفرینش اور اس کے
مظاہر کے بارے میں سائنس کے ایک مفروضے یعنی خلا میں انرجی کے
گوے کے دھماکے سے بے شمار ذروں کے بکھرنے اور پرواز کرنے کے عمل سے
استفادہ کیا گیا ہے لیکن استفادے کا یہ عمل کتابی علم سے ماخوذ نہیں۔ واقعہ
یہ ہے کہ نظم سائنس کے مفروضے سے آزاد ہو کر بھی اپنی خود مختار اکائی قائم
رکھتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ شاعر شبِ برات میں ”آتشیں تماشوں کا سماں“
کے مشاہدے سے تحریک شعریاتا ہے، پچاس پیسے کے انار میں رنگوں کے
طیور اڑتے ہیں تو شاعر کا ذہن خود بخود کائنات کی آفرینش اور اثبات وجود
اور گردشِ وجود (جو اس کے ستاروں اور سیاروں کی نامعلوم خلاؤں میں
بے مقصد پرواز سے ظاہر ہوتا ہے) کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ کہتے ہیں۔

انار میں جو قید تھا، جو ذرہ ذرہ صید تھا

وہ جن ابل پڑا

سپاہیاں سفید سرخ نیلگوں طیور سے چمک اٹھیں

مگر نہ جانے پھر کدھر طیور اڑ گئے

فاروقی کی نظموں میں بھی میکانیکی تہذیب کی اندھی یلغار سے قدروں
کی تباہی کے نتیجے میں فرد کی اجنبیت، خوف، بے حسی، ندامت اور اعصابی
تناؤ کے تاثرات کی باز آفرینی کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان

کی نظم کہ پیش آدم بر پلنگے سوارہ میں شعری کردار، علم الانسان کے نقطہ
نظر سے قدیم انسان کے وحشی روپ میں نظر آتا ہے جو سینکڑوں سال تک
قطرت سے قریبی وابستگی کے بعد، اور قطرت کے تمام رازوں اور قوتوں کو
اپنے اندر سمونے کے بعد، جنگل سے غانم شہر ہو جاتا ہے، لیکن شہر
کی تہذیبی زندگی ایک شکستہ عمارت کی علامت میں واقع ہے یا بدروح
کے طور پر اس کے اعصاب پر چھا جاتی ہے، اور وہ ٹھٹھک کر رہ جاتا
ہے۔

مری بھلیاں سب پسینے کی صورت بھی جا رہی ہیں
یہ بدروح ہے یا خیالی ہیولی ہے کوئی
جو اندھے مکوڑوں کی صورت گھٹتا چلے ہے ؟
چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں :-

میں اپنے خول کے اندر سمٹ کر بیٹھ رہنا چاہتا ہوں
مجھے مینار کی کھڑکی سے جھپک کر جھانکنے کی بھی ضرورت
کچھ نہیں ہے —
(بہت عنکبوت)

ہم متاع الم تو کیا کہئے، جو بھی لائے تھے
کھوکے بیٹھے ہیں

(ارتباط منسوخ کے مرثیہ خواں)

فاروقی کا ایک اہم شعری موضوع جدید انسان کی آگہی کا عذاب ہے
یہ عذاب دوسری نوعیت کا ہے۔ ایک تو یہ شاعر کے لئے اس کی ایک ناگزیر
دافلی حقیقت ہے، دوسرے، یہ اسے اپنی زمانہ کے غیظ و غضب کا نشانہ

بننے کا موجب بھی بنتا ہے ۔

بڑھتے بڑھتے بن گیا میں سنگ سے دیوارِ سنگ

اس لئے ٹوٹی پڑی ہے مجھ پر آبادی تمام

آگہی کا یہ احساس مذاہب انہیں لا شعور کے پرخطر اور تاریک مقامات کا سفر اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے، اس پاتالی سفر میں وہ بے نام دوروں پر اسرار کرداروں اور قبلہ تاریخی تجربات سے اپنے وجود کی سالمیت کو مقصود مپاتے ہیں۔ نتیجتاً ان کی آگہی کے کرب میں اضافہ ہوتا ہے۔ اپنی سائیکے کے پرخطر سفر کا احساس شہریار کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن فاروقی کے یہاں نامعلوم وسعتوں کو دریافت کرنے کی مہم پسندی زیادہ نمایاں ہے، تجربے کے لا شعوری سفر نے ان کی نظموں میں ہیئت کے تعلق سے خواب کی منطق کی جوازیت پیدا کی ہے، اس سفر میں تدریجی پڑاؤ تو ملتے ہیں، لیکن جویک وقت متوازی اور مخالف سمتوں کا پتہ دیتے ہیں۔ تاہم ان کا گہرا تنقیدی شعور ان کی اصلی منزل کو نگاہ سے اوجھل ہونے نہیں دیتا۔ ان کا علمی مزاج اور ذہنی ضبط قدم قدم پر جذباتیت کا محاسب کرتا ہے، وہ ایک بڑے عالم ہیں۔ خاص کر قدیم اساتذہ کا انہیں خاص مطالعہ ہے لیکن یہ مطالعہ بھی انہوں نے شعری شعور کی توسیع کے لئے استعمال کیا ہے، ان کے اسلوب میں تجمل، سنجیدگی اور علویت ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ وہ بلراج کو مل یا باقر مہدی کی طرح محض گرد و پیش کے فوری نوعیت کے موضوعات پر ہی قناعت نہیں کرتے، بلکہ وہ انسان اور کائنات کے سنجیدہ مسائل، مثلاً آفرینش، انسانیت، شکست، ضمیر، جبلت، مرگ وغیرہ کو بھی اپنے دائرہ فکر میں لاتے ہیں۔ اس عمل میں

عرفان کے ساتھ ساتھ علم و خبر کی کار فرمائی بھی ملتی ہے۔ اور وہ عصری شاعری میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتے ہیں۔ فاروقی کی شخصیت میں گہرائیوں میں جڑیں پھیلانے ہوئے عقیدے ان کے معروف طرز عمل سے متصادم نظر آتے ہیں۔ اور ان کا ہر لمحہ محشر ساماں ہوتا ہے۔ اس کا اظہار ان کی نظموں مثلاً آئینہ بردار کا قتل میں ہوا ہے۔ اس میں شعری کردار (ضمیر کے خلاف) کسی جلی خواہش کی تکمیل کے بعد شدید احساس ندامت سے مغلوب ہو جاتا ہے نظم کا آخری بند یہ ہے۔

پھر مری آنکھ میں اک صحرا اُگا
رات کا کر کر اذائقہ میری پلکوں سے دست و گریباں ہوا
دونوں آنکھوں میں شیشے کے ذروں کی کھیتی اُگی
میں کہ نوک ملامت کی سوئی سے نو آشنا تھا
مجھے آنکھ اُٹھانے کا یا رانہ تھا

فاروقی کے یہاں بونصیل ترکیبیں کبھی کبھی اسلوب کی گراں باری کا احساس دلاتی ہیں۔ تاہم لفظ کے گہرے شعور کے نتیجے میں ان کی نظموں کی ہر تفصیل انتہائی تاثر کو مستحکم کرنے میں مدد دیتی ہے۔ اسی طرح کمار پاشی کے یہاں ہر تفصیل اور لہجے کی ہر تبدیلی تجربے کے ڈرامائی تناؤ کی تشدید کرتی ہے، فاروقی کے یہاں ترکیب و لفظ کا کلاسیکی انداز اپنے سیاق و سباق میں غیر متوقع معانی کے امکانات کو بیدار کرتا ہے۔

اک غبار انتظار

میرے کمرے کی فضا میں

مثل آب سیاہ روشن ہے

(من عرف نفسه...)

اس مار وہم کا کوئی سر کاٹ دے مگر
ہر لمحہ سر کو ڈس کے کہے ہے کہ آدھر
ہم طائر عدم
رہ وہم دگماں کی گرد

(ایک ہلاک و سادس کی انند سے دعا)

قاضی سلیم کے عصری شعور میں گہرائی ہے، وہ محض ساحل نشیں ہو کر
سمندروں کے تلاطم کا نظارہ نہیں کر رہے ہیں بلکہ موجوں کے پتھر پڑے بھی کھا رہے
ہیں بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کی ذات خود ایک تلاطم بدوش سمندر ہے
اپنے مجموعے نجات سے پہلے کا انتساب انہوں نے ایک ایسی نظم سے کیا ہے
جو ان کے شخصی کرب کے ساتھ ہی تخلیقی کرب کو بھی پیش کرتی ہے۔
نظم یہ ہے:

تم وہ ساحل ہو۔

جس سے مری موج موج

اک سمندر ہے

طوفاں اٹھانے کی

طوفاں سے تسکین پانے کی شکتی

سبھی کچھ تمہیں سے ہے، لیکن
سیل کو روک رکھو

— مرے سیل کو

ورنہ پھیلی رشادوں کی حد سے گذر جاؤں گا
بکھر جاؤں گا

قاضی سلیم کی شعری انفرادیت کا راز اس بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ اپنے اور صرف اپنے احساساتی رد عمل پر بھروسہ کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں کسی عصری شاعر کے لہجے کی پرچھائیاں نہیں ملتی۔ ان کی شاعری موجودہ بحرانی دور میں اپنی ذات کے خرابوں کا سفر ہے۔ جو بے سمت اور بے منزل ہے، لیکن جو آخری سانس تک جاری رہے گا۔

قاضی سلیم کو اس بات کا بھرپور احساس ہے کہ آج کے دیو قامت اداروں کے آگے فرد ایک بونا ہوتا جا رہا ہے۔ بقول خلیفہ الاکھان "سانس کی ترقی کا وہ عفریت جو انسان نے خود تخلیق کیا ہے۔ اس کے قابو سے باہر ہے اور کشاں کشاں اسے موت کے دروازے پر لے آیا ہے۔"

قاضی سلیم اس "عفریت" کے سامنے اپنے آپ کو بے بس محسوس کرتے ہیں۔ اور موت کو لامحالہ "مکتی" سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسی ذہنی سپردگی ہے، جو موت اور زندگی کی حد واصل کے پگھلنے کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے:-

ہزاروں کائناتیں ٹوٹتی بنتی ہیں ہر لحظہ
تناور پیر گرتے ہیں۔

چٹانیں ریزہ ریزہ ہو کے لٹس لٹس میں کھٹکتی ہیں
 دریچے پے پے برسات کے حملوں سے اندھے ہیں
 فضا گونگی ہے، بہری ہے
 چلو یہ زندگی اور موت دونوں آج سے میرے نہیں ہیں
 (ممکن)

قاضی سلیم کے تفکر میں اس وقت ہمہ گیریت پیدا ہوتی ہے۔ جب وہ
 فکری سطح پر زوال کی سب کی بڑی قوت یعنی وقت کی تباہ کاریوں کا احساس
 کرتے ہیں۔ انسان زوال اور تباہی کے ایک کائناتی سلسلے میں گرفتار ہے
 اور بے بسی اور بے طاقتی کا مجسمہ ہے۔

ہم ہوا کی موج موج سے
 درد کھینچتے ہیں چھوڑتے ہیں سانس کی طرح
 لہو کی ایک ایک بوند زخم بن گئی۔
 رگوں میں جیسے بد دعائیں تیرتی ہیں پھالس کی طرح
 (وائرس)

ان کی نظم مکتبی میں ایٹیس کی

THE SECOND COMING

کی طرح جسمانی اور کائناتی تباہی کے بعد ایک نئی زندگی (جو موت
 یا بے حسی کے مترادف ہے) کا احساس ابھرتا ہے۔ لیکن یہ ایٹیس کے
 خلاف روحانی زندگی کی بحالی کا احساس نہیں ہے ان کی نظموں کے
 چند اوراق تباہات ملاحظہ ہوں۔ ان نظموں میں بھی رفتارِ وقت کی

تباہ کاریوں کا احساس ابھرتا ہے :

منزلیں کٹتی رہیں — وقت چلا

دھیرے دھیرے میری رگ رگ میں لہو کی گردش

دور و نزدیک کی بے درد کشاکش سے ملی

گھر گھر اہٹ سے ہم آہنگ ہوئی ۔

اب میں میں جزو اسی کا شاید

آہنی پیہ میں ، ایک ایسا تسلسل ہوں

کہ جس کے کوئی معنی ہی نہیں

(وقت)

سال ہا سال سے ہے مقدر ہمارا یہی تیرگی

سرد اور گرم گدلا دھواں

صورتیں — عکس

جسم — پرچھائیاں

.....

اجنبی — اجنبی

وقت یوں بہہ رہا ہے کہ جیسے یہاں کوئی زندہ نہیں

(بے بصر میری آنکھیں)

دھوپ اترتی دھوپ مری الماری کے آدھے پٹ رکی ہوئی ہے

اب وہ یہیں سے واپس ہو جائے گی ۔

جیسے اس کی حدیں ہمیشہ سے ہی مقرر ہیں۔
 جیسے میرے ہونے نہ ہونے کا کوئی فرق نہیں
 (آخری ڈائری)

قاضی سلیم بعض موقعوں پر شمس الرحمن فاروقی کی طرح اپنی نظروں میں
 ابہام کو راہ دینے کی شعوری کوشش کرتے ہیں جس سے معنویت کی توسیع
 نہیں ہوتی۔ اس عمل میں وہ اس طلسمی لفظ کو بھی خلق نہیں کر پاتے
 جو شمس الرحمن فاروقی کا امتیاز ہے۔

عمیق حنفی کے یہاں معاصر زندگی میں سائنسی علم اور صنعتی پھیلاؤ
 کے دور رس اثرات کی آگہی غالباً سب سے زیادہ تیز ہے، وہ جانتے ہیں
 انسان تہذیبی ترقی کے اس نقطہ آخر پر پہنچ چکا ہے، جہاں سے زوال
 کی ہلاکت آفرینیاں شروع ہوتی ہیں۔ موجودہ انسان ان ہلاکتوں میں گرفتار
 ہو چکا ہے۔ ایک تو اجتماعی زندگی کی قدر میں ٹوٹ پھوٹ چکی ہیں۔ دوسرے
 فرد اپنے اصلی خصال سے محروم ہو کر تصنع اور ریاکاری کی زندگی گزارنے
 پر مجبور ہے۔ یہ صورت حال عمیق حنفی کے لئے قابل برداشت نہیں۔ پھر
 بھی وہ مشینی زندگی کی گہما گہمی، کاروبار بیت اور رومی میں برابر
 شریک ہیں۔ آگہی کے شدید لمحوں میں وہ اپنی ٹوٹی بکھرتی زندگی سے
 گھبرا کر اپنی ذات میں سٹمنا چاہتے ہیں۔ ان کی اس خواہش میں غیر شعوری
 طور پر یہ عقیدہ کار فرما ہے کہ ان کے اندرون تک مشینی ہاتھ کے سلسلے نہیں
 پہنچے ہیں اور یہاں ابھی "افریقائی زندگی" موجود ہے۔

ڈھونڈنا ہے تجھے افریقہ ذات میں
 اک یہی ایسی دنیا ہے جس میں ابھی
 روشنی، ریڈیو، پریس، ٹیلی ویژن
 کوئی پہنچا نہیں
 غار ہی غار میں
 دشت و کھار میں
 اور سب کس قدر تیرہ و تار میں۔

(سندباد)

وہ خارجی دباؤ سے ہراساں ہو کر اپنی ذات کی طرف مراجعت کر کے
 (علم الانسان کے نقطہ نظر سے) قبل تاریخ کے جنگلی انسان سے اپنے رشتے
 کی تجدید کرتے ہیں، بقول وزمیرا غاء جنگل کی تہذیب انہیں شکست
 درحیثیت سے محفوظ آتی ہے۔

گھر بنے بگڑے، بے اجڑے، مگر سرد دریا
 ایک یہ جنگل ہی ایسا ہے کہ حیوں کا توں رہا

(تجدید)

لیکن اس ذہنی جھکاؤ کے باوجود یہ حقیقت اٹل ہے کہ انسان کی
 داخلی پناہ گاہیں بھی سائنسی آسیب کی زد میں آچکی ہیں۔ اور شاعر
 ایک لاعلاج گھٹن اور کرب میں مبتلا ہو گیا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ انسان
 کی دنیا موسموں، درختوں اور ہواؤں کی پاکیزگی اور تقدس سے محروم
 ہو کر "زہریلی" ہو کر رہ گئی ہے۔

دردِ گھوم رہا ہوں لے کر آنکھوں کے کشکول
ہر منظر نے زیرِ ملاحظہ بن میں دیا ہے گھول

(تعارف)

بارہا ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عمیق حنفی کے یہاں ذات کے تحفظ کا
یہ رجحان بنیادی طور پر ایک ناگزیر انتشار کے احساس کا غماز ہے:

پتھر تراشتا رہا ہوں
پتھر بنا دیا گیا ہوں

شام ہوئی

دن بھر کا تھکا ماندہ سورج
گھر لوٹتی بھیر کے کالے پیلے چہروں میں
یا بھورے نار میں ڈوب گیا۔

(والیسی)

میرادل خالی کنواں ہے۔
جو صدا جاتی ہے سوکھی لوٹ آتی ہے۔
ادراپنے ارتعاشوں میں سے دو ایک ارتعاش
چھوڑ آتی ہے۔

عمیق حنفی کی غزل میں بھی ان کے متشدد شعور کا اظہار ملتا ہے
ان کی غزل کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے غزل کے کلاسیکی رچاؤ اور
روایتی آرائش سے انحراف کر کے اپنے تجربات کو سادہ و عام الفاظ میں

سمونے کی کوشش کی ہے، مثلاً :-

خوابوں کی بجلیوں کی جلتی بجتی روشنی
کھینچتی ہے منظروں میں نقشہ اعصاب سا

رات میں دل کو کیا سوچتی ہے اس کے گاؤں کو چلنے کی
جنگل میں چلتے رہتے ہیں، راہ میں ندی تارے ہیں

دھوپ نے ناخن ڈبوئے ہیں گلوں کے خون میں
زخم خوردہ خوشبودیں پھرتی ہیں سرکڑے ہوئے

حقیق حنفی نظموں میں لہجے کی تبدیلیوں، سطروں کی لمبائی، چوڑائی
خود کلامی اور واقعات اور کرداروں کے تنوع سے ڈرامائی کیفیت پیدا
کرتے ہیں اور ان کی نظمیں (بعض غیر تحلیل شدہ حصوں کے باوجود)
ایک انوکھی کشش رکھتی ہیں۔

حقیق حنفی نے شہری زندگی میں تہذیب کے بحران کو اپنی شخصیت
میں سمیٹ لیا ہے، نتیجے میں ان کے تجربات میں پھیلاؤ آگیا ہے اور انہیں
طویل نظموں کے کیسے اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ان کی طویل نظمیں
سندباد، شہرِ نژاد، سیارگاہ اور صاعلۃ البحر میں اپنی نوعیت کی
منفرد نظمیں ہیں۔ سندباد، شہرِ نژاد اور سیارگاہ میں تہذیبی بحران
کا ذکر ہے۔ ان کے مقابلے میں آخر الذکر نظم میں آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم
کے میلاد کے واقعے کی تصویر کشی کر کے قدروں کے تصور کی احیاء کی گئی

ہے۔ بقول عالم خوند میری "عمیق حنفی بے مضربیت کے اس سیلاب میں
معانی کی تلاش میں نکل پڑے ہیں۔"

مرے احساس کے صحرا میں فکر نجد پیمانے
یقین کا سبزہ زار و لیلیٰ ایماں کی خیمہ گاہ آخر ڈھینڈلی ہے۔
ان نظموں میں سندباد نسبتاً بہتر نظر ہے۔ عمیق حنفی کے علاوہ کی ریاضی
اور وحید اختر نے بھی طویل نظمیں لکھی ہیں نگار پاشی کی دلاس یا ترا اور
وحید اختر کی صحرائے سکوت عصری حیثیت کے بعض پہلوؤں کی آئینہ داری
کرتی ہیں۔

دلاس یا ترا حالیہ برسوں میں لکھی گئی طویل نظموں میں موضوع و ہیئت
کے اعتبار سے ایک منفرد حیثیت رکھتی ہے۔ شاعر نے ایک نیم اساطیری ماحول
میں بعض واقعات اور کرداروں (فرنی اور دیو مالائی) کی مدد سے ایک
انفکھے موضوع کو اپنی گرفت میں لے لیا ہے، نظم کا ایک اہم کردار، ہزار
کنٹوں والی ماں (جو عمرتی کی نمایندہ ہے) ایک اور اہم کردار یعنی کیرتی
(جو مختلف ادوار میں مختلف نسوانی کرداروں مثلاً کرونا۔ سمن۔ کنٹھا
اور کوشل میں وجود پذیر ہوتی ہے) سے متعارف کراتی ہے۔ کیرتی ہر زمانے
میں مرد کی جنسی بھوک مٹانے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ کیرتی کی دلاس یا ترا
بنیادی طور پر ہزار کنٹوں والی ماں کی دلاس یا ترا ہے۔ کیونکہ وہ اسی کا
ایک زندہ روپ ہے۔

ہزار تھنوں والی پگلی ماں
کتنی لابی ہے اس کی دلاس یا ترا

اس موضوع میں شدید تناؤ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب پشاج راج
(جو کیرتی کی ماں کا شوہر بھی ہے، اور بیٹا بھی) کیرتی کو اپنی مہوس کا نشانہ بناتا
ہے۔ کیرتی سننے کو جنم دیتی ہے جو اپنی ماں کو دلشیا بنا کر اس سے مباشرت
کرتا ہے۔ ایسے واقعات متواتر رونما ہوتے ہیں، جنسی نراج کے ان ہوشربا
مناظر کا سامنا کرتے ہوئے قاری بڑی شدت سے محسوس کرتا ہے کہ ہر زمانے میں
عورت کی ذہنی، روحانی اور نفسیاتی شخصیت کو بے رحمی سے نظر انداز کر کے
صرف اس کے جسم کو تختہِ مشق بنایا گیا ہے۔ اور مرد اپنے وحشیانہ فعل کے
نشتے میں اس حقیقت کو بھول گیا ہے کہ وہ اسی دھرتی کی تحریب کے درپے
رہا ہے۔ جو اسے جنم دیتی ہے۔ نظم کا خاتمہ یوں ہوتا ہے۔

کیرتی، کرنے نا، کٹھا، کوشل، کنتی

مختلف نام ہیں ایک قوم کے

ایک بے بس، کمزور، ہنتی، نامراد قوم

کتنی لابی ہے اس کی دلاس یا ترا

جس پر صدیوں چلتے چلتے اس کا انگ انگ

پھل گیا ہے

اور اب وہ ایک

سوکھا سڑا جنگل ہے

ہوائیں چلتی ہیں تو

یہاں سے وہاں تک

بھائیں بھائیں جلتا ہے

بمعنی بیانیہ اور نثری ٹکڑوں سے قطع نظر، پوری نظم درہمائی
واقعات، پیکر تراشی، کفایت لفظی اور آہنگ کے اتار چڑھاؤ کی بدولت
ایک زندہ اور متحرک مصنوعی ہیئت میں ڈھل گئی ہے۔ زمانی رفتار کے
ساتھ کرداروں کی آدینش اور تباہی ایک عظیم انسانی المیہ کا احساس پیدا
کرتی ہے۔

صحرائے سکوت میں وحید اختر نے موجودہ عہد کے ایک توجہ گیر
موضوع یعنی لفظ و معنی کی بڑھتی ہوئی خلیج کو شعری لباس پہنایا ہے، یورپی
ادیبوں میں بیکٹ کے یہاں بالخصوص زبان و لفظ کی حرمتوں کا مذاق
اڑانے کا رجحان ملتا ہے، واقعہ یہ ہے کہ لفظ کی مصنوعیت کے زوال کو
مشینی تہذیب (جس نے قدیم معنویت سے پر زندگی کی جڑوں کو کھوکھلا
کر دیا ہے) کا نتیجہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ وحید اختر نے لفظ و معنی کے
رشتے کی شکست کے احساس کو ایک اسرار میں، خواہناک اور
دہشت خیز فنا میں متحرک پیکروں کی مدد سے ابھارتے کی کوشش
کی ہے، یہ وہ جادوئی فنا ہے، جہاں "دیواریں"، "دروازے"، "خاشی"
، "سنگ و خشت"، "نظر"، "زبان"، "لفظ"، "گونگے غلام"، "فغاں"، "فعال"
اور متحرک وجود میں ڈھل جاتے ہیں۔ یہی خوبی نظم کی (بعض مصرعوں
میں غیر ضروری پھیلاؤ سے قطع نظر) کامیابی ضمانت فراہم
کرتی ہے۔

بہت زمانے سے اس رشت غامشی میں ہم
 یہ دیکھتے ہیں کہ ہر روز ایک زندہ لفظ
 کسی گناہ کے تاریک قید خانے میں
 سسک سسک کے خموشی کا زہر پیتا ہے۔

نغمہ شب میں رات شاعر سے مخاطب ہو کر کہتی ہے کہ زندگی
 دکھوں اور مصیبتوں کا مجموعہ ہے، اور موت ایک نہ ٹلنے والی آفت، اختر
 بستوی نے نظم میں روزمرہ زندگی میں واقع ہونے والی بعض بے انصافیوں
 کو احسان دانش والے بیانیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے یہ انداز عصر کی
 تجربے کی پیچیدگی سے کوئی میل نہیں کھاتا۔ مثلاً

رقص گاہ میں اک محلوں کا پردہ نوخیز جواں
 بیٹیا ہوا تھا بد صورت سی بازاری عورت کے ساتھ
 چم رہا تھا بار بار خوشبو میں بسی ہوئی زلفیں
 پوڈر سے چمکاتی مہرئی گردن میں پڑے ہوئے تھے ہاتھ
 قرب سے صنعت نازک کے واقف نہیں تھا وہ عیاش
 چند جھینے پہلے ہی لایا تھا ایک حسین و لہن
 بیگم اس کی رشک قمر تھی رنگ و روپ تھا ہوشربا
 رخساروں کی شادابی سے شرمندہ ہوتا تھا ہمیں
 پھر بھی نہ جانے کیوں وہ جنسی طور پر رہتا تھا بھوکا

اس کے مقابلے میں صلاح الدین پرویز کی طویل نظم تراثر مونسور

و اسلوب کے عصری شعور کی نمائندہ کہلائی جاسکتی ہے۔ شاعر نے زندگی کے مختلف تجربات کو نغمہ، شب وائے عمومی انداز میں پیش کرنے کے بجائے ذاتی سطح پر سرریا شک انداز میں اُبھانے کی کوشش کی ہے قاری قدم قدم پر اُچھوتے پیکروں سے متصادم ہو کر حیرت اور دکھ کو محسوس کرنا ہے۔ حیرت اور دکھ کا تاثر ان مقامات پر گہرا ہو جاتا ہے جہاں مختلف پیکر، مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے میں پیوست ہوتے نظر آتے ہیں۔

تیلوں کے پروں پر اگر
روشنائی کی چھینٹیں پڑیں
تو مجھے رات کو
بلب میں
بلب کی رات میں
شیر
چیتے
دکھائی پڑیں گے۔

عمیق حنفی کے یہاں بعض اوقات ایک متضاد صورت حال پیش آتی ہے۔ وہ یہ کہ اپنے عہد کی وسیع سائنسی، سماجی اور مذہبی معاومات کے باوجود، ان کی شاعری میں بعض مقامات پر شاعری کا جو ہر سمٹا ہوا نظر آتا ہے، دراصل ان کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ تجربے اور علم کے پھیلاؤ کو اپنی شخصیت میں مکمل طور پر تحلیل نہیں کر پاتے۔ اور پھر، ان کے

نزدیک ، لفظ بھی بحران کا شکار ہو گیا ہے ، اور وہ نئے بحروں کو
 سمیٹنے سے قاصر ہے ۔ یہی مسئلہ باقر مہدی کی تندہی اور آتش
 مزاجی کو ہوا دیتا ہے ، اور دونوں کے یہاں اس مسئلے سے دست و
 گریباں ہونے کا انداز نمایاں ہے ۔

ندا قاضی کی شاعری کے موضوع کی شناخت کرتے ہوئے یہ ذہن
 میں رکھنا ضروری ہے کہ شہروں میں تو سیع پذیر صنعت کاری نے نواحی
 دیہات کو اپنی لپیٹ میں لینا شروع کیا ہے ۔ اور کئی پیچیدہ مسائل پیدا
 ہو رہے ہیں ۔ اس کا ایک خراب نتیجہ یہ بھی نکلا ہے کہ گاؤں کی سادہ اور
 پرسکون زندگی میں خلل پڑ گیا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ندا قاضی
 کی شاعری کا شعری کردار (جو اس کی شخصیت کا بھی ناہندہ ہے)
 گاؤں سے اکھڑ کر صنعتی شہر کے بے چہرہ ہجوم میں گم ہو کر اپنی ذات کی
 پہچان کی سعی رائیگاں کر رہا ہے ۔

ندا قاضی کی نگاہ میں ہلاکی تیزی ہے ، وہ اپنے گرد و پیش کے ماحول
 گھریلو فضا کی جانی پہچانی اشیاء اور اشخاص ۔ رشتے ناٹے اور محبت
 کا قریبی مشاہدہ کرتے ہیں ۔ اور پھر ان کی مرقع کاری کر کے قاری کو
 حیرت زدہ کرتے ہیں ۔ ندا قاضی جدید تہذیب کی زد میں آئے ہوئے
 سیدھے سادھے اور معصوم انسانوں کی اوسیوں اور تنہائیوں کے
 شاعر ہیں ۔ کچی دیواریں میں کچی دیواروں کے اہتمام کے علامتی
 پیکر کی مدد سے پرانی زندگی پر صنعتی زندگی کے غلبے کے تاثر کو ابھارا
 گیا ہے ۔

میری ماں

ہر دن اپنے بوڑھے ہاتھوں
ادھر ادھر سے مٹی لاکر
گھر کی کچی دیواروں کے زخموں کو کھیرتی رہتی ہے۔
تیز ہواؤں کے جھونکوں سے
بیپاری کتناڑتی ہے۔

اسی طرح اپنی دوسری نظروں مثلاً پھر یوں ہوا۔ بجلی کا کھمبا
بمبئی۔ نقابیں۔ اور سنسار میں آنہوں نے گرجتے شہروں میں ذات
کی گشدرگی کے احساس کی عکاسی کی ہے۔ ملاحظہ ہو۔
کچھ دن خطوں میں آنسو بے شور و غل ہوا
تم زہر پی کے سوتیں
میں انجن سے کٹ گیا
پھر یوں ہوا کہ دھوپ کھلی، ابر تھپٹ گیا۔
(پھر یوں ہوا)

کئی اجنبی راہ گروں نے مجھ کو
مرانا مے مے کے آواز دی تھی
فضاؤں میں ہلچل سی ہونے لگی تھی
مگر دوست
یہ بات ہے ان دنوں کی

یہاں کوئی بجلی کا کھمبا نہیں تھا
مگر چاند کا نور میلا نہیں تھا

(بجلی کا کھمبا)

بسوں کی پنج سے سورج طلوع ہوتا ہے
جھلستی ٹین کی کھولی میں چاند سوتا ہے

(بیمبئی)

اب

میرے ساتھی ہی مجھ پر

پگ پگ

پتھر پھینک رہے ہیں

شاید وہ

میرے چہرے میں اپنے چہرے دیکھ رہے ہیں۔

(لنقا ہیں)

زمین سے آسمان تک میں ہی میں تھا
آج

ایک چھوٹا سا کمرہ رہ گیا ہے۔

(سمنار)

اس موضوع کا اظہار ان کی غزلوں میں بھی ہوا ہے، ان کی غزل
کی ایک منفرد خصوصیت یہ ہے کہ وہ روایتی الفاظ اور مربوط خیال
سے یکسر گریز کر کے غزل کو گیت اور کبھی کبھی نظم کا آہنگ عطا کرتے
ہیں۔ اس طرح ان کے ہاتھوں غزل کی (معنوی اور صوری حیثیت کی
تازگی اور انوکھے پن سے) ایک نئی شکل ابھرتی ہے، اندافا صلی کے
مشاہدے کی باریکی اور احساس کی درد مندی ان کی غزل میں بھی
موجود ہے۔

مجھ سے پوچھو کیسے کاٹی میں نے پرہیز جیسی رات
تم نے تو گودی میں لے کر گھنٹوں چوما ہو گا چاند
دیکھ سہیلی دھیمے بول
بیری میں سب گاؤں میں
میں موسموں کے جال میں جکڑا ہوا اور نمٹ
اگنے کے ساتھ ساتھ کھیر تار ہا ہوں میں
رہ سستے میں کوئی کار نہ عورت نہ بلڈنگیں
دو گھونٹ تھی شراب مگر جی بہل گیا
صدیوں صدیوں وہی تھا شارستہ رستہ انتھک کھوج
لیکن جب ہم مل جاتے ہیں کھو جاتا ہے جانے کون

ندافا صلی دیہاتی زندگی سے الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں، مثلاً نیم،
برگد، پیپل، چکی، آنگن، چھت، چار پائی، دھوپ، چاند، پتھر، دیواریا
الہ ان الفاظ کی مدد سے اپنے معصوم تجربوں کا اظہار کرتے ہیں۔ لیکن

یہ الفاظ معنی و مفہوم کے اکہرے پن کے حامل ہیں۔ اور علامتی حسن سے عاری ہیں۔

عصری شاعری کا ایک اور موضوعاتی پہلو یہ ہے کہ بعض شعرا اپنے پارہ پارہ وجود کو سمیٹتے اور اسے ایک معنویت عطا کرنے کے لئے کسی عقیدے یا مذہبی یا تہذیبی تصور کی تجدید کرتے ہیں۔ ایللیٹ کے رومانی سفر میں بھی ایک موڑ آیا۔ جہاں انہوں نے ایش و مینس ڈے میں مریم کو ایک علامت بنا کر موجودہ زندگی کے ریتیلے ویرانے میں روح کی تجدید حیات کی خواہش کا اظہار کیا ہے۔ یہ خواہش صد پارہ وجود کو سمیٹنے کی ایک کوشش ہے۔ اردو میں خاص طور پر محمد علوی، عمیق حنفی اور کمار پاشی کے یہاں تحفظ ذات کی آرزو مندی ایک داخلی رد عمل کی شکل اختیار کرتی ہے۔ محمد علوی قدیم دور کی سادہ اور فطری زندگی کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ عمیق حنفی کے یہاں ذات کے جنگل میں گم ہونے کی خواہش ملتی ہے۔ منیر نیازی بھی دیہاتی زندگی کی معصومیت فرصت اور محبت کے بھرتے خوابوں کی شیرازہ بندی کرنے کے خواہش مند ہیں۔ کمار پاشی ایک تاریک یا نیم تاریک اساطیری فضا کی تخلیق کر کے متہدم رشتوں کی بجمالی کے خواب دیکھتے ہیں۔ بقول بشر نواز، قدیم ہندوی فلسفے کے اثر کی وجہ سے زندگی کو صرف جسم تک محدود نہیں سمجھتے بلکہ ان کے نزدیک لافانی ہے۔ صرف اس کی شکلیں یا مظاہر بدلتے رہتے ہیں۔

عصری شاعری میں نئی حیثیت کے مختلف ابعاد کی نشاندہی کرتے ہوئے اس کے اسلوب و اظہار میں واقع ہونے والی بنیادی تبدیلیوں اور جہتوں کا مطالعہ ضروری ہے۔ اس لئے کہ شاعری میں موضوع کا تصور اس کے غارہ جی سپیکر کے بغیر ناممکن ہے، پرانی شاعری میں بالعموم موضوع کا تصور اور اس کی شناخت ہیئت کے اخراج کے باوجود نسبتاً آسان تھی۔ اس لئے کہ وہ شاعری سرتاسر موضوعاتی تھی، اردو میں موضوعاتی شاعری کا آغاز ۱۸۷۷ء میں انجمن پنجاب کے تارہنجی جلسے سے ہوا۔ اس جلسے میں آزاد اور حالی نے پہلے سے اعلان کئے گئے یا طے شدہ موضوعات مثلاً برکھارت یا زمتان پر نظمیں کہیں۔ اور پھر ان کے بعد آنے والے شعراء بالعموم مختلف سماجی یا سیاسی موضوعات کو شعوری خوش سلیقگی اور استادانہ مہارت کے ساتھ قالب شعر میں ڈھالتے رہے، یہ سلسلہ اقبال سے ہوتا ہوا ترقی پسندوں کے یہاں فیض پر ہی ختم نہیں ہوتا۔ بلکہ معاصر شاعری میں بھی ایسے شعراء کی کمی نہیں ہے۔ جن کی کئی نظمیں طے شدہ یا معروف موضوعات کا شعری طور پر احاطہ کرتی ہیں، چنانچہ چند مروجہ موضوعات مثلاً شہری زندگی، تنہائی، ذات گزینی و غیرہ کو علم و فراست کی مدد سے نظم کا جامہ پہنانے کے عمل کو ماضی کے شعراء کی موضوع زدگی سے کسی صورت میں مختلف قرار نہیں دیا جاسکتا۔ ظاہر ایسی موضوعاتی شاعری کے لئے اب زمانہ بیت و پکا ہے، واقعہ یہ ہے کہ سچی شاعری طے شدہ موضوعات سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ شاعر زندگی کے تجربات کو خام مواد قرار دیتا ہے۔ اور پھر اس خام مواد کو اپنی شخصیت کی رنگ و پے میں تحلیل کرتا ہے۔ اور پھر

ایک غماضتاً غیر خارجی تخلیق وجود میں آتی ہے۔ جبکہ موضوع سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ جدید ہوش مند قاری موضوع زدہ شاعری جو منظوم نثر سے بڑھ کر نہیں۔ اور اصل میں نثر کی سلطنت میں دراندازی کے مترادف ہے۔ اس لئے کہ یہ نثر کے موقف اور افادیت کو بھی پورا نہیں کر پاتی تصنیع اوقات کا باعث سمجھنے میں حق بجانب ہے۔

موضوع اور ہیئت کے باہمی رشتے کی ناگزیریت کے اصول کی رو سے نفس موضوع کی ہمہ گیر تبدیلی اور جدت کو صرف موضوع سے ہی مخصوص نہیں کیا جاسکتا۔ بلکہ یہ تبدیلی اور جدت ہیئت و اسلوب میں بھی لامحالہ اپنا رنگ دکھائے گی۔

اس لئے نئی شاعری ہیئت و اسلوب میں تبدیلیوں اور جدتوں کا مطالعہ دلچسپ بھی ہو گا اور کارآمد بھی۔

یہ مسئلہ امر ہے کہ شاعری الفاظ کی تخلیقی ترتیب سے ہیئت پذیر ہوتی ہے۔ الفاظ نثر میں بھی استعمال ہوتے ہیں، لیکن شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ کی ماہہ الاختیار خصوصیت یہ ہے کہ بیغوی معنی کی حدود بند یوں کو پھلانگ کر یا روزمرہ میں استعمال ہونے والے الفاظ کے معین اور واضح مفاہیم سے ماورائی ہو کر، معنی و مفہوم کے تعلق سے کثیر الابعاد بن جاتے ہیں۔ شعری الفاظ انسا کاتی شدت سے معمور ہو کر تجربات کے انوکھے اور نادیدہ جہانوں کے لئے راستے کھول دیتے ہیں۔ یہ الفاظ اکثر حالتوں میں استعارہ یا سپیکر کے حامل ہوتے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی نے اپنے مضمون ”شعر، غیر شعر اور نثر“ میں ایسے الفاظ کو جہ لیا تی الفاظ سے موسوم کیا ہے۔ اس لئے کہ ایسے الفاظ اپنے انسا کات کی وجہ سے

سہمہ وقت معنی کے حامل رہتے ہیں۔ ایسے الفاظ میں بقول فاروقی: ایک آزادنامیاتی زندگی ہوتی ہے۔

نئی شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ نے یقیناً اس کے معنوی امکانات کی حد میں وسیع تر کر دی ہیں۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ نئی شاعری میں شعری الفاظ میں کوئی تفصیل برتری یا حد بندی قائم نہیں کی گئی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ہر وہ لفظ خواہ اس کا تعلق روزمرہ سے ہو یا نہ ہو جو معنوی امکانات سے معمور ہے، شعر میں مستعمل ہو سکتا ہے۔ اس رویے نے "شعری لفظیات کے مفروضہ اصول پر کاری ضرب لگائی ہے۔ چنانچہ ورڈس ورثہ کے اس مقولے کہ شاعری میں "عام لوگوں کی زبان استعمال ہوتی ہے پر جتنا عمل موجودہ دور میں ہو رہا ہے۔ شاید ورڈس ورثہ کے عہد میں بھی نہیں ہوا تھا۔ محمد علوی کی زبان اس کی زندہ مثال ہے، بظاہر عمومی نظر آنے والے الفاظ بھی اپنے اندر زندہ، متحرک اور توانا قوت رکھتے ہیں، شاعر لفظوں کا سچا پارکھ ہوتا ہے۔ وہ تخلیقی لمس سے الفاظ کے اندر سوئے ہوئے خوابوں، خیالوں اور تصوروں کو جگاتا ہے اور ایک نئی شعری لسانیات کی تشکیل کرتا ہے۔

ہمارے عہد کا شاعر یقیناً ایک نئی شعری لسانیات کی تشکیل میں مصروف ہے۔ بقول آل احمد سرور: "اُسے ایسی زبان کی ضرورت نہ رہی جو اپنی ذات سے باہر دیکھنے والے شعرا کے واضح اظہار کے لئے کافی حد تک اس کے محشر جذبات کی ترجمانی سے قاصر تھی۔"

ایسا کرنا اس لئے بھی لازمی ہو گیا ہے کہ پرانے ادوار کی شاعری میں
مستعمل الفاظ کثرت استعمال سے یا تو اپنی معنویت کھو بیٹھے تھے یا معنوی
حد بندی کے شکار ہو چکے تھے۔ اس لئے وہ کھوٹے سکوں کی مانند نکال
باہر ہو گئے ہیں۔ ان گھسے پٹے الفاظ کو عصری تجربات کے لئے وسیلہ اظہار
بنانے پر اصرار کرنے کا مطلب یہ ہو گا کہ شاعر اپنی تخلیقی قوتوں کا گلا گھونٹ
رہا ہے۔ سی۔ ایم، بورا نے کہا ہے۔

”جوہنی کوئی فن محاورے کی انتہا کو پہنچ جاتا ہے، تو اس
کا قریب المرگ ہونا یقینی ہو جاتا ہے۔ اور یہ تخلیقی کام میں
رکاوٹ ڈالتا ہے؟“

اس لسانی رویے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کلاسیکی دور کے
الفاظ انیسویں صدی کے شعری مزاج کے لئے کیوں ناکافی یا ناکارہ ہو چکے
تھے۔ اسی طرح بیسویں صدی میں اقبال کو غزل زدہ زبان سے انحراف
کر کے نظمیا قی زبان کو برتنا پڑا۔

عصری شاعری کی لسانی تشکیل کو سمجھنے کے لئے یہ یاد رکھنا ضروری
ہے کہ جو ذخیرہ الفاظ اقبال سے لے کر فیض، فراق اور اختر الایمان
کے یہاں مستعمل ہے وہ تخلیقی امکانات سے عاری ہو چکا ہے۔ اس لئے
نئے شعرا مرد و جمہ لسانی ڈھانچوں کے انہدام یا ان کی بنیادی تبدیلی پر
زور دیتے ہیں۔ وہ شائستہ، نفیس اور آراستہ زبان کو درخور اعتنا
نہیں سمجھتے، اس کے برعکس وہ ایسی زبان کے دلدادہ ہیں جو ٹوکیلا پن

تیزی، تحرک اور شیئت کی حامل ہو، چنانچہ عمیق حقیقی ظفر اقبال
عادل منظوری، افتخار غالب، ناصر شہزاد، بشیر بدر، کرشن موہن
نئے الفاظ کے استعمال پر زور دیتے ہیں، نئی زبان روزمرہ زندگی میں
استعمال ہونے والے انگریزی اور ہندی کے الفاظ سے بھی تشکیل پاتی
ہے، کرشن موہن فارسی لفظوں اور ترکیبوں کے ساتھ ہندی کے الفاظ
کثیر تعداد میں استعمال کرتے ہیں۔ اور زبان کی توسیع میں اہم رول ادا کرتے
ہیں۔ لیکن بقول شمس الرحمن فاروقی، فارسی اور ہندی کا ناقابل تجزیہ
امتزاج جو میر اور کہیں کہیں فسراق کے یہاں ملتا ہے۔ کرشن موہن کے یہاں
مفقود ہے۔ اس کے برعکس ناصر شہزاد کے لئے یہ الفاظ ان کی شعری
ہیئت کا ایک جزو بن جاتے ہیں۔ اور الفاظ کے ذخیرے میں اضافہ کا
باعث بنتے ہیں۔ مثلاً سجن، من، بنسی، پرہت، جیون، بھور، سہ
مایا، نین، پرہیت، امر، رین، برہ، اگن، سہاگن، تٹ، گوری، روپ
پنگھٹ، سانجھ، منڈپ، مکھ، دوار، وغیرہ۔

یہ امر قابل توجہ ہے کہ غزل کی مروجہ ہیئت اور لسانیات کے
تعلق سے، کوئی بھی جدید شاعر اس کے مکمل انہدام کی جسارت نہیں
کر سکا ہے۔ تاہم ظفر اقبال نے جرأت سے کام لے کر مروجہ زبان اور قواعد
کے بعض اصولوں سے انحراف کیا ہے۔ مثلاً وہ کہیں کہیں حروف کو حذف
کرتے ہیں بقول معنی تبسم "حروف استعمال سے گریز کار جہان صرف افت
تک محدود نہ رہا، بلکہ حروف ربط کے حذف تک پہنچ گیا ہے"

گلافتاب کے حرف آغاز میں خود ظفر اقبال لکھتے ہیں :
 نیکچریشن یکسر اڑادی ہے کہ معانی کو محدود اور
 پابند کرتی ہے۔ اصناف سے حتی الامکان گریز کیا ہے، گرائمری
 گھٹن بھی اب ویسی نہیں رہی، میں اب سانس لے سکتا
 ہوں۔

فلک فضا میں بہایا ہے عکس ناب کا شہر
 ہوس ہوا میں بنایا ہے گھر ہمارے لئے
 بکھر بکھر گئے الفاظ مکھ، دانہ ہوئے
 یہ زمزمے جو کسی درد کی دوانہ ہوئے

ظفر اقبال زبان کے ساتھ ایک حاکمانہ بردتاؤ کرتے ہیں، وہ روایتی الفاظ
 کی حرمت کی دھجیاں اڑاتے ہیں۔ اور کبھی کبھی متروک، متبذل اور غیر مانوس
 الفاظ کو اپنی ٹھیک جگہ بٹھا کر ان کے بخت کو جگلاتے ہیں۔ چنانچہ ان کی غزلوں
 میں نلہ، ٹھپہ، رمبا، بٹوا، کھوا، تسمہ، بنیان، چھانچ، بٹن، کاج
 بطخ، شلوار، نسوار جیسے الفاظ کی بہتات ملتی ہے۔

نفیل جعفری اور بشیر بدین نے بھی غزل کے مروجہ الفاظ سے
 انحراف کر کے نئے الفاظ (جن میں انگریزی کے الفاظ بھی شامل ہیں)
 استعمال کر کے غزل کے آہنگ کو بدلنے کی کوشش کی ہے —
 مثلاً،

چپکے سے کہہ رہا تھا وہ میرے کے کان میں
پچھر۔ اگر پرانی ہو تو ہاف ریٹ میں
(البشیر بدہ)

فلم، ہوٹل، ساریاں، سامان آرائش کا بل
عشق مہنگا ہے بہت اس شہر میں کیا کیجئے
(نفیل حفیظ)

گرد و پیش کی مانوس اشیا کے لئے ہندی کے نوم اور خوش آہنگ
الفاظ کو استعمال کرنے کے عمل کی توسیع پر کاشننگ اور بیل کرشن اشک
کے یہاں بھی ملتی ہے۔ پرکاشننگ کی مانوس اشیا کے تادر پہلوؤں کی
شناخت کرتے ہیں۔ بیل کرشن اشک بھی فطرت کی مانوس اشیا
سے الفاظ لے کر ان کی معنوی توسیع میں اپنا حصہ ادا کرتے ہیں۔ مثلاً :

میرے گھر کی پچھلی سیر دھبی ڈوب گئی اندھیارے میں
شور مچا کر سارے پچھی پیڑوں میں روپوش ہوئے
(پرکاشننگ)

دھوپ کھرٹکی سے ابھی آئے گی تقوڑی دیر میں
میرے کمرے کو نہی آئے گی تقوڑی دیر میں
(پرکاشننگ)

اب کے بسنت آئی تو آنکھیں اجڑ گئیں
سرسوں کے کھیت میں کوئی پتہ ہر آنہ تھا
(بیل کرشن اشک)

عادل منصور کی بھی غزل کی مروجہ روایات سے گریز کرتے ہیں وہ

ہیبتی پابندیوں سے بے نیاز ہو کر تجربے کی آزادہ روی کو بنیادی اہمیت
دیتے ہیں، اس لئے اُن کے یہاں اسلوب کے منطقی ربط اور روایتی الفاظ
کی حرمتوں کی کوئی جواز حیت باقی نہیں رہتی۔ وہ مشاہدے کی جدت اور
ندرت کو قائم رکھتے ہیں۔

چھت پر گچل کے رہ گئی خوابوں کی چاندنی
کمرے کا درد بانپتے سایوں کو کھسا گیا
دریا کے کنارے پہ مری لاش پڑی تھی
اور پانی کی تہ میں وہ مجھے ڈھونڈ رہا تھا
پلٹ کر نہ پایا کسی کو اگر
تو اپنی ابھی آہٹ سے ڈر جاؤنگا
دیوار میں کان ڈھونڈتی ہی رہ گئیں ادھر
ناہینا سانپ لمس سے آواز بن گئے
اکیلا تھا کسے آواز دیتا
اترتی رات سے تنہا لڑا میں

ساقی فاروقی پوری قوت سے غزل کے اسلوب پر عادی ہیں۔ وہ
ترکیب سازی کے عمل سے مفہوم کے نئے گوشوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ ان کی
غزل میں اس موضوع کا اعادہ ملتا ہے کہ انسان اپنی فطرت سے دور ہوتا
جا رہا ہے، اور خود اپنی نگاہ میں روپوش ہونے لگا ہے۔

یہ لوگ خواب میں بھی برہنہ نہیں ہوئے
یہ بدلفیب تو کبھی تنہا نہیں ہوئے

یہ کیا کہ زہر سبز کا نشہ نہ جانے
 اب کے بہار میں ہمیں افسانہ جانے
 ناگ یعنی ساشعلہ ہے جو آنکھوں میں لہراتا ہے
 رات کبھی ہم دم نہ بنی اور نیند کبھی برہم نہ ہوئی
 یہ خامشی کا زہر نسوں میں اتر نہ جائے
 آواز کی شکست گوارا نہ کر ابھی

عادل منصوری یا ظفر اقبال کے یہاں اگر روایت شکنی کا میلان
 موجود ہے۔ تو شمیم حنفی، مغنی تبسم، اور محمود ایاز کے یہاں روایت کا احترام
 ملتا ہے، روایت کی پاسداری ان کے یہاں ایک متفاد صورت حال
 کو جنم دیتی ہے۔ ایک طرف توفنی رچاؤ کا احساس ہوتا ہے۔ دوسری
 طرف تجربے کی واقعیت کا بھرپور نقشہ نہیں اُبھرتا۔ ان کے یہاں تجربے
 کی متعین جہتوں کی نمود ہوتی ہے، تاہم مغنی تبسم کی غزلوں کے بعض اشعار
 میں فکر و احساس کی ندرت کا احساس ہوتا ہے۔ محمود ایاز عشق کے
 عام موضوع سے ہٹ کر ما بعد الطبیعیاتی اور مادیاتی موضوعات کے بارے
 میں اپنے تجسس کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ تجسس حیرت، محرومی اور تارف
 کے جذبات کو متحرک کرتا ہے۔ شمیم حنفی کے تجربات استغاثی پیکر میں
 دھل کر معنی خیز امکانات کے حامل ہو جاتے ہیں، ملاحظہ ہو!

مغنی تبسم

فلک تمام ہے آغوش باب محرومی
 شجر شجر یہاں دست دعا ہے میرے لئے

ایک چہرے کی صدا ڈوب گئی
ایک آواز کا چہرہ دیکھا

خوشیوں کی دھوپ، درد کے سائے کہاں گئے
وہ لوگ جو تھے اپنے پرانے کہاں گئے

محمود ریا ز :

ہماری آنکھوں سے نیرنگی جہاں دیکھو
ہماری آنکھوں میں اک عمر صد تماشا ہے
حیرت جلو ا مقدر ہے تو جلوہ کیا ہے
اس سے وابستہ دل ورنہ تماشا کیا ہے
خاموشی کس کے نقش پا پہ مٹی
راستے کس کو ڈھونڈنے نکلے

برگ آوارہ سے کوئی کیا پوچھے
بوئے گل کس کی جستجو میں گئی

شمیم حنفی :

گھر میں بیٹیوں تو درو دیوارہ بیگانے لگیں
اور باہر جاؤں تو لگتی ہے دنیا اجنبی
خلا کی دھیمیاں بکھری ہوئی ہیں چاروں طرف
بہت اداس ہوئے لوگ کامرانی کے بعد

سب کی آنکھوں میں کسی ہادی موعود کے خواب
 کون بتلائے کہ اس وقت کدھر جانا ہے
 دن کی خندق کا دھواں شہر سے آگے بھی گیا
 کس طرح گھر کا پتہ کوئی پرندا جانے

نئی پیچیدگیوں کے موثر اظہار کے لئے شاعر کبھی کبھی الفاظ کی شکست
 درجیت سے بھی احتراز نہیں کرتا۔ اسی طرح وہ نئے الفاظ وضع کرنے یا دیرینہ
 زبانوں سے الفاظ مستعار لینے سے بھی تامل نہیں کرتا۔ اس کے پیش نظر لسانی
 تزئین کاری کے بجائے تجربے کی موثر پیکر تراشی بنیادی اہمیت رکھتی ہے
 چند مثالیں درج ذیل ہیں :

افتخار جالب :

پھول تشدد خوف میں غرق حرارت ڈوب ابھرتی پتیاں
 کینچلی اترے تو بات بنے، یہ کہہ دوں ؟ کر گزروں ؟
 اعصاب تشنج پھیلتی بے رخ باتوں کی تردید، قیامت اگر بھی چکو
 (چومتا پانی پانی پانی پانی)

عادل منصور ری :

پھیلتا ہوں نہ سمٹتا ہوں کسی نقطے پر
 آنکھ کھلتی ہے نہ جڑتا ہے شکستہ منظر
 کھو کھلے جسم میں پیتل کی چمک بگھلا کر
 رات ہٹ جاتی ہے سورج کا اشارہ پتھر

(منفعل جسم پر لمحات قدم افسردہ)

عمیق حقیقی:

یہ گرا کیا ہے؟ اندھا ہے؟ قے ہے؟ کہ بیٹ
 کہ سیاہی کا پردہ ہے ریشم کی پھینٹ
 کبھی رنگوں کا جال کبھی آگ کا اچھال کبھی ناچنا جلال کبھی خنیا خیال
 کبھی پاس کبھی دور وہی رنگ وہی نور
 کبھی نور کبھی رنگ کبھی نار کبھی نور
 (سیارگاہ)

منفعی تبسم!

چاند

نی دھوپ دنیا حسین روشن
 نی روپ درشن جوا
 نی زمین نرن
 وگی آگ ہالہ ہوئی

(الف میم را)

شمس الرحمن فاروقی

طلسم سے عدا الٹی، ہمیں شکست ہو گئی...
 شکست ہو گئی... کست ہو گئی... است ہو گئی

تو گئی... او گئی

(مشیئت ساعیت کا غبار)

باقر مہدی:

جدائی کا تیزاب

قطرہ قطرہ

میرے ویران زخمی بدن پر

ٹپکتا رہا

(قطرہ قطرہ تیزاب)

احمد ہمیش:

ہم نے ڈالا ہے تخم پر پانی۔ اب نکلتا ہے / اب نکلتا ہے
گیلی بارود خشک ہوتی ہے = لوگ جاگے ہیں / لوگ جاگے ہیں۔

ہر طرف روشنی کا میلہ ہے

آج پھر آدمی اکیلا ہے

(فراڈ)

افتخار جالب، عادل منصور می اور احمد ہمیش کی کچھ نظموں میں استعاروں
اور پیکروں کا منتشر ہجوم تو ملتا ہے۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی
عضوی ہیئت کی تشکیں نہیں کر پاتے شاعری خارج سے اخذ کردہ

منتشر، متضاد اور بے ربط استعاروں اور پیکروں کے اجتماع سے خلق نہیں ہوتی، بلکہ یہ ان کی تبدیلی ہیئت (transformation) پر انحصار رکھتی ہے۔ یہی تبدیلی ہیئت شعر کی اصلی ہیئت قرار دی جاتی ہے۔

زبان ایک فعال اور متحرک قوت ہے۔ یہ وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہے، نتیجے میں ادب کی زبان بھی ان اثرات سے محفوظ نہیں رہ سکتی، اس نقطہ نظر سے دیکھئے تو تبدیلی کا وقوع پذیر ہونا ناگزیر ہے، لیکن یہاں یہ بات ذہن نشین رہے کہ عمومی طور پر، یہ لسانیات کے تعمیری ڈھانچے جس کا اطلاق نثر کی زبان، یہاں تک کہ صحافت نگاری پر بھی ہوتا ہے، کی تبدیلیاں قرار دی جا سکتی ہیں۔ آزاد اور حامی نے روزمرہ کی زبان کو استعمال کرنے کے ساتھ ساتھ انگریزی کے الفاظ کو بھی برتنا۔ لیکن زبان کا یہی رنگ سرسید کے تہذیب الاخلاق کے مضامین میں بھی نمایاں ہے۔ شعری لسانیات میں تبدیلی کا مطلب یہ ہے کہ شاعر الفاظ کو نثری سطح سے اوپر اٹھا کر، انہیں علامتی مفہیم کے نئے امکانات سے روشناس کراتا ہے، ایلیمٹ اور پائونڈ نے وکٹرین عہد کے لسانی ڈھانچے کو توڑ پھوڑ کے نئی شعری زبان کی تخلیق کی۔ اردو میں۔ میراجی کے بعد۔ حالیہ برسوں میں شمس الرحمن فاروقی، افتخار جالب، عادل منصور، عمیق حنفی، عباس اطہر، احمد شیں اور بشیر بدین نے زبان کو معنی خیز امکانات سے آشنا کیا۔

چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

افتخارِ جالب:

کیا تنک طرف شدہ الرجب جمیع تعظیم دل پھپھوے سفید
خاکستری پوٹوں میں دم بہ خود دائمی شراروں کی آنکھ؟ آنگن
میں تنہا مرغی عنزہ دگی کا شکار

(نفیس لامرکزیت اظہار)

احمد ہمیش:

کیونکہ نیلے رنگ کی نیند، آرام اور وہم کے درمیاں شاید اک ٹانگ ہوتی ہے۔
میں نے کبھی ٹانگ نہیں پیا۔

(تجدید ع)

عباس اظہر:

سیڑیوں پر خون میں بھگی ہوئی تصویریں ابھرتی ہیں
درختوں سے لٹکتی ہیں۔ ابلتی ہوئی وحشت سے بھری آنکھیں
(اس کے لئے موت ہے)

عادی منصور:

مشلوں کی روشنی میں وحشی آنکھوں کا ہجوم
رات کی گہرائیوں میں موزن زن
اجنبی بڑھتے ہوئے سایوں کا شور

(خون میں لتھڑی ہوئی دوکریاں)

لفظوں کا علامتی اور استعاراتی کردار نئی شاعری میں اپنی اہمیت منوایا ہے۔ انیسویں صدی کے وسط ہی سے معاشرتی اور نفسیاتی زندگی میں ہزار گونہ پیچیدگیاں پیدا ہونے لگی تھیں اور شاعری غنیمتی اسلوب کی ضرورت محسوس کرنے لگی تھی۔ چنانچہ اس کے ابتدائی نشانات کورج کی کبلا خان اور اینشٹن میریز میں نظر آتے ہیں۔ لیکن انیسویں صدی کے آخر میں فرانس میں ملا رے، بودلیئر اور رمبو نے پارناسی شعراء کی راست بیانی کے رد عمل کے طور پر کثیر الجہت تجربات کا احاطہ کرنے کے لئے علامتی اسلوب کو ایک مستقل رجحان کی حیثیت دے دی۔ اسی زمانے میں ہندوستان میں غالب نے "آشوب آگہی" کے مؤثر اظہار کے لئے علامتی اور استعاراتی اسلوب کی ایک درخشندہ مثال پیش کی لیکن بعد میں آزاد اور حالی کی راست گفتاری نے پھر اپنا سکہ جمایا۔ کم و بیش سو سال تک یہ سکہ رائج الوقت رہا۔ تاہم یہ حقیقت طمانیت بخش ہے کہ نئے شعراء نے پہلی بار راست گفتاری سے مراجعت کر کے زبان کی فعالیت اور توانائی کا استحصال کرنے کی طرف توجہ دی، نتیجے میں لسانیات کے علامتی نظام کی شناخت کرنے اور اس کو مستحکم کرنے کا ایک شعوری رویہ مقبول ہوتے لگا ہے۔

نئی شاعری کے ایسے کئی نمونے ہمارے سامنے آئے ہیں۔ جو وضاحتی اور نثری انداز سے لاتعلقی ہو کر استعارے کی مختلف یا متضاد کیفیتوں کی ترکیبی صورت گری کی طرف مائل ہیں۔ پیکر سازی کا عمل (اپنے وسیع تر دائرہ کار میں) خالص تجریدی کیفیات مثلاً تاثر، حس یا خیال کی ایسی مصوری کرتا ہے، جو صفائی، شہیت اور تکمیل کا احساس

ولایت ہے، روایتی شعراء صرف بھریدی بیانات پر اکتفا کرتے تھے یہی وجہ تھی کہ مشاعرے مقبول رہے۔ مشاعروں میں مذاق عام کے نہایت شعراء کسی شعر کا پہلا مصرع پڑھنے بھی نہ پاتے تھے کہ اس کے دوسرے مصرعے کو سامعین پورا کرتے تھے۔ ایسی مشاعراتی شاعری کے دن اب پورے ہو چکے ہیں، اب شاعری مشاعروں کی چیز نہیں رہی، یہ قاری اور قاری میں فرق کرتی ہے۔ اور اپنے لئے ایسے قاری کو پسند کرتی ہے۔ جو زندگی کی موجودہ پیچیدگیوں کا درک رکھتا ہو، یہ قاری شاعری سے محض تفریح ہی نہیں، بلکہ انکشاف کی توقع کرتا ہے، اور شاعر کے تخلیقی عمل میں شرکت کی مسرت ہی حاصل نہیں کر رہا، بلکہ بقول ملا سے "خود بھی تخلیق کرتا ہے۔"

پیکر بازی کا عمل خود مکتفی ہونے کے یاد صفت اپنے اندر تو سنی امکانات رکھتا ہے، یہ امکانات بھرپور انداز میں علامت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ الفاظ اور پیکر دراصل زبان کے علامتی نظام کے بنیادی پتھر ہیں، زبان بذات خود اشیاء کے لئے آوازوں کی علامتوں کا ایک مجموعہ ہے۔ اس لئے ہر لفظ اپنے اندر علامتی پہلو رکھتا ہے۔ لیکن الفاظ شعریات میں (روزمرہ زندگی میں بھی) مسلسل استعمال سے مفہوم کی گہری اور پراسرار تہیں کھو بیٹھتے ہیں۔ اور ان کے محض اوپری معنی متعین ہو جاتے ہیں، شاعر الفاظ کو ان کے سطحی معانی سے پاک کر کے ان کی جبلی قوتوں کے نا دیدہ امکانات کا سراغ لگاتا ہے پس علامت کا راز اس بات میں پوشیدہ ہے کہ پیکر یا لفظ اپنے ظاہری معنوں کے علاوہ عمیق تر اور پیچیدہ تر معانی پر محیط ہونے کی صلاحیت رکھتا

۷ ہے

پیکر کی اس علامتی توسیع پسندی سے عصری شاعری، ہیئت کے اعتبار سے گزشتہ ادوار کی شاعری سے مختلف ہونے کا گہرا احساس پیدا کرتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ مختلف ہونے کا یہ احساس صرف علامت پرستی کا مرہون ہے ؟ ظاہر ہے۔ ایسا نہیں ہو سکتا۔ اس لئے کہ امتیاز یا علامت کا استعمال پہلے بھی (نسبتاً محدود پیمانے پر) ہوا ہے۔ اور ”سردلبراں“ کو حدیث دیگران میں کہنے کی بدایت (غزل میں بالخصوص) موجود رہی ہے، تاہم نئی شاعری میں علامت نگاری کی ایک منفرد خصوصیت یہ ہے کہ یہ من مانے طریقے سے، یا آرائش کے لئے، یا تجربے کی پہلو داری کو ارادی سعی سے اسیر کرنے کے لئے اپنی ضرورت کا احساس نہیں دلاتی بلکہ یہ اسلوب کا ایک ناگزیر حصہ ہے، یہ اسلوب کا ناگزیر حصہ ہی نہیں بلکہ یہ خود مکمل تجربہ ہے۔ اس لئے شعر کے علامتی نظام میں تشریحی حصوں کے لئے کوئی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ غالب نے پیکر اور علامت کا استعمال تخلیقی انداز میں کرنے کے باوجود تشریحی اجزاء کو برقرار رکھا ہے ان سے پیکر اور علامت کی آزادی اور خود مختار حیثیت مجروح ہوئی ہے۔ علامت اپنے پیروں پر خود کھڑا ہونے کی قوت رکھتی ہے، اسے وضاحتی شکریوں یا منطقی اجزاء کی بیجا کھیول کی ضرورت نہیں ہوتی، شعری تخلیق قاری کو بھی تخلیقی سفر کی ترغیب دیتی ہے۔ لیکن اس کا تشریحی انداز (جس کی نشان دہی غالب کے یہاں کی گئی ہے) اس کی آزاد روی پر روک لگاتا ہے۔ شاعر تخلیق کے لمحوں میں کسی تجربے کا احساس کرتے ہی اس کے غارجی پیکر کی بھی شناخت کرنے لگتا ہے۔ بلکہ اس کے

خارجی پیکر کی شناخت ہی تجربے کی شناخت ہے، تاہم خارجی پیکر شاعر کے ذہن میں بجلی کی طرح کوندنے کے باوجود گریز پارہتا ہے، اور شاعر شعوری طور پر اسے مناسب لفظوں میں اسیر کرنے کی سعی کرتا ہے، اور کبھی کبھی ایک بر محل لفظ کی تلاش میں میہنوں سرگرداں رہتا ہے۔

ہمارے کئی شعرا ابھی بعض مقامات پر علامتی زبان کے بجائے تفسیر اور تبصرے کی زبان استعمال کرتے ہیں، مثلاً احساس تنہائی کا ذکر (خواہ کتنی ہی رقیق القلبی سے کیا گیا ہو) اس وقت تک شعر کی تخلیق کا باعث نہیں ہو سکتا۔ جب تک اسے ٹھوس اور حسیاتی پیکر میں شناخت نہ کیا جائے۔ ایلپیٹ کے لفظوں میں "فن کی ہیئت میں جذبے کے اظہار کی ایک ہی صورت ہے، وہ یہ کہ اس کا معروف متلازمہ (objective correlation) ڈھونڈا جائے۔

تاہم بعض نئے شعرا کے یہاں کسی تبصرے کے بغیر ہی قاری کو شعر کے علامتی نظام سے مقصود مکرانے کا رجحان ملتا ہے۔ جو بلاشبہ نئی شاعری کے لئے ایک فال نیک ہے۔

کلینتھ بروکس کے لفظوں میں "جدید شاعری کے اکثر حصے کی بنیاد (unanalyzed juxtapositions) قراہم کرتے ہیں۔ چنانچہ پادند کے کینور اور ایلپیٹ کے ولیٹ کینڈ میں ان کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ یہ شعرا قاری کو انوکھے، حیرت زا اور پیچیدہ تجربوں کے سامنے لا کھڑا کرتے ہیں، اور کسی تبصرے اور وضاحت منطقی حوالے، خطابیہ پہلو یا رہنمائی کے بغیر خود غائب ہو جاتے ہیں بشوی

ہیئت کا یہ اندازہ بلیک، کورج، کیٹس کے علاوہ ورڈس وکھ
 کی بعض (*Some by some*) میں ملتا ہے، ایلیٹ کی ولیٹ
 لینڈ میں یہ اندازہ بے حد نمایاں ہے، اس میں متنوع اور متناظر
 پیکروں کا ایک سیل رواں ہے، جو قاری کو اپنے ساتھ پہا کے
 لے جاتا ہے۔ اس نظم میں کسی موڑ پر بھی شاعر تو صبح یا تبصرے کا غیر پسندیدہ
 کام انجام نہیں دیتا۔ نظم کے پہلے حصے پر نظر ڈالئے تو (*Some by some*)
 (*Some by some*) کے ساتھ (*Some by some*)

کا ذکر ہے، پھر (*Hof-garten*) میں دھوپ دوپے
 پہاڑوں پر دوڑتے ہوئے، نیپلز میں ایک عشرت گاہ (ہوٹل) ٹوٹے
 پیکروں کا گچھا، (*Hyacinth garden*)، مادام دے
 اور اس کا ذکر کام جیسے منتشر اور بے جوڑ واقعات اور کرداروں کا ہجوم
 نظر آئے گا۔ اردو میں وزیر آغا کی شاعری میں پیکر تراشی کا عمل
 نمایاں ہے وہ حد درجہ تجربی تصور کو بھی ٹھوس پیرائے میں پیش کرنے
 پر قادر ہیں۔ مثلاً ان کی نظم بات میں ایک بے نام خیال، جو بنیادی
 جبلت سے تعلق رکھتا ہے۔ خارجی تہذیبی موانعات سے خائف، شائستہ
 زبان کے پردے ہی میں ظاہر ہوتا ہے۔

دل کی بات بھکتے قدموں لب کی منڈیر پر آئی
 تاریکی میں رہی تھی برسوں سورج سے گھبرائی
 چندھیائی آنکھوں کو مل کر لی اس نے انگریزی
 لب کی منڈیر سے لگ کر اس نے سنا انوکھا شور

چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

ساجدہ زیدی :

بوڑھے برگد کی سب پتیاں جھڑ گئیں

اس کی جٹا تیں

ریاکار سا دھوکا ابھی لٹوں کی طرح

سخت مٹی میں دھنسنے لگیں

(ایک نظم)

عزیز قیسی :

خدا نہ سہی آدمی تو آجائے

مکان خالی ہے کب سے کوئی تو آجائے

(مکان خالی ہے)

ناہید ثانی :

کل جب اس دہلیز تک سیلاب آئے گا۔

متہیں بھی اسی طرح اک تیغ زدہ تو دے کے عنقریں بدل دے گا

تو کیا تم بھی ہماری ہی طرح مردہ حکامیت بن کے

زندہ آگ، پانی اور ہوا کی راہ دیکھو گے

(اور امر عشرہ کا خواب)

نمایہ زیدی!

بازوں اور ٹانگوں سے محروم دھڑ

ناک نقتے سے محروم چہرے

ہر اک سمت لٹکے ہوئے ہیں۔

(جنگل)

عادل منصوری:

مچھلی

توں میں لٹھڑا ہوا سورج لگتی

(پیراجی ساگرا...)

عتیق اللہ!

پتھرائی ہوئی بوندوں کا پہاڑ بن جاتا ہے۔

ایک دوسرا پہاڑ — جو مجھ پر دراز ہونے لگتا ہے

(پتھرائی بوندوں کا پہاڑ)

اعجاز احمد!

تم نے کہا۔ میں نے اپنی انگلیاں

پکھواڑے کی کیاری میں بوئی ہیں۔

(خوابوں کا میجا)

اب غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں، ان میں گرز و پیش کے مانوس
یا غیر مانوس اشعار سے الفاظ اس طرح استعمال کئے گئے ہیں، کہ ان کے
علامتی امکانات ابھرتے ہیں۔ چنانچہ درخت، سناٹا، سایہ، دیوار،
پرچھائیں، دیوار، گھر، کھڑکی، سورج، بستی، برف، سراب، موسم،
دلدل، آندھی، فسیل، ساحل، سمندر، بازار، دکان، بستی، بھنور
خواب، ڈھلان، موج، صدا، نقش، آگ، کھنڈر، برق، بادل، پرتے
صحرا، علامتی انداز میں استعمال ہوئے ہیں۔ اور ذہن میں انشلاکات کو
جگاتے ہیں۔

ہائے جس شہر میں تم نقش بہ دیوار رہے
پھر اسی شہر میں آنے کی ضرورت کیا تھی
(حمید الماس)

عجب سپردگی برگ زرد تھی اس میں
وہ شخص کا نپ اٹھا تھا ہول کے چلتے ہی
(مصور سنہ داری)

کہیں بھی نہ تھی تازگی کی رفق
وہ سوکھی زمیں چاٹ کر رہ گیا
(سلطان اختر)

عذاب ہو گئی زنجیر دست و پا مجھ کو
جو ہو سکے تو کہیں دار پر چڑھا مجھ کو
(منفی تبسم)

کل شب کے اُجالے میں کوئی دیو کھڑا تھا
(ابرار اعظمی) یا میرا ہی سایہ قد آدم سے بڑا تھا

تاروں کی چھاؤں میں تو بہت دیر سو چکے
(مدحت الاختر) سورج کی روشنی میں زرا جاگ جائیے

کمرے بند دیکھے سونے، دروازے چپ چاپ
(ویاب دانش) اپنی سانس مسلسل گونج رہی رہ چونک پڑوں

جب تک تھے اپنے گھر میں تو اچھا بھلا تھا دل
(قمر اقبال) باہر نکل کے روگ لگا آتے ہیں اسے

شام ہوتے ہی برسے لگے کالے بادل
(احمد مشتاق) صبح دم لوگ دیوچوں میں کھلے سر نکلے

ہوا کی چاپ سنے گا تو ٹوٹ جائے گا
(منظر حنفی) سکوت صبح کا عالم جیسا تھا

دھرتی کا شہر تنگ فلک کا دیار دور
(اطہر نفیس) جاؤں کدھر؟ ہوا کا بھندور درمیان میں

زوالِ شب کا ہر منظر ہے مجھ میں
(کما پاشی) میں سحرِ صبح سے بھی پہلے جاگتا ہوں

پھیلتا جائے گا محسّرائے سکوت
(شہر یاب) دور کی آواز بننے جاؤ گے

ان پانیوں کے بےید کوئی بہانتا نہیں
(صادق) واپس کبھی نہ لوٹ سکا ان میں جو گیا

بہارِ اب کے لہو کے چڑھے سمندر کو
(البشر بدلتا) قلم کئے ہوئے بازو بربادہ سردے گی

مرے چہرے پہ ہے بکھری دیکھو
(نفیس جھڑی) مرے اجداد کی مردہ مٹی

ہاتھوں میں رات آس کی شمعیں لئے ہوئے
(قبیر قلندر) تاریکیوں میں تجھ کو پکارا ہے بار بار

مہتاب بکف رات کے ڈھونڈ رہی ہے
(بشر نوادہ) کچھ دور چلو آؤ فرا تم بھی تو دیکھو

آؤ دستک دے کر دیکھیں
(حامد حسین حامد) دروازہ کیوں بند پڑا ہے

پتہ چلا یہ ہواؤں کو سر ٹپکنے پر
(حسن نعیم) میں ریگ دشت نہ تھا، سنگ مد زمانہ تھا

عصری غزل میں ایسے اشعار کی تعداد خاصی ہے جن میں متنوع نغیاتی
کیفیات کی علامتی پیکر تراشی کی گئی ہے۔ دزیرا آغانے لکھا ہے: اردو غزل
میں غالباً یہ پہلا موقع ہے کہ شعرا کی ایک پوری جماعت نے اپنے اصارات
کو اردو گرد کی اشیاء منظر ہر اندہ عملہ کی زبان میں پیش کرنے کی کجری کو کوشش
کی ہے۔

کوئی سننے والا نہ ہو گا یہاں
(عادل منسوری) ہواؤں کے کانوں میں کہہ جاؤں گا

کالے گھنے درختوں کے سائے میں سو گوار
(بشیر بدر) سناؤں سے گھری ہوئی ساحل کی رات ہوں

دیواریں ڈھچکی تھیں، فنا ہو چکی تھی چیت
(عقیق اشرف) بازار سے پلٹ کے میں جب اپنے گھر گیا

بکھتے سورج نے لیا پھر یہ سنبھالا کیسا
(زمین غوری)

ابھی سے ٹوٹتے لمحوں کی گرداڑنے لگی
(منظر امام)

خدا نہیں نہ سہی، کوئی آدمی تو ملے
(وحید اختر)

سورج کی تمازت سے پگھلتی ہیں زمینیں
(اقبال منہاس)

ان ڈھلوانوں کے مقدر میں نہ تھا لمس قدم
(چند پرکاش شاد)

تیز موجوں میں کوئی سینہ سپر ہے تنہا
(الطف الرحمن)

نزد موسم کی صداؤ، کاش اتنا کر سکو
(پرکاش فکری)

سو چتا رہتا ہوں کب بدلے گی موسم کی ہوا
(شہزاد احمد) دیکھتا رہتا ہوں لمحوں کو ہوا ہوتے ہوئے

موج در موج یہی شور ہے طغیانی کا
(محمود سعیدی) ساحلوں کی کسے ملتی ہے خبر پانی میں

یہ دھوپ تو ہر رخ سے پریشان کرے گی
(اعظم نفیس) کیوں ڈھونڈ رہے ہو کسی دیوار کا سایہ

اتنی مبہم۔ اتنی تنہا۔ اتنی بھاری بھاری شام
(منظر حنفی) جانے کس کو ڈھونڈ رہا ہے جگل میں بیپاری شام

ڈر ہے کہیں کمرے میں نہ گھس آئے یہ منظر
(محمد علوی) کھر کی کو کہیں اور مٹا دینا چاہئے

ہوا کی سوت فصلیں کھڑی ہیں چاروں طرف
(ظفر اقبال) نہیں یہاں سے کوئی راستہ نکلنے کا

کیا جانئے منزل ہے کہاں جاتے ہیں کس سمت
(شکیب جلالی) بھٹکی ہوئی اس بھیڑ میں سب سوت رہے ہیں

نئی شاعری کی ہیئت شناسی کے لئے یہ ذہن نشین کرنا ضروری ہے کہ اس سے منطقی ربط کا اخراج ہو گیا ہے۔ یہ گویا ہیئت کی ایک نئی شکل ہے، جو روایتی ہیئت کے منطقی تسلسل کی نفی کرتی ہے۔ منطقی تسلسل سے انحراف کا یہ رویہ موجود سائنسی آگہی سے گہری مطابقت رکھتا ہے۔ چنانچہ اصفیٰ کی تصویروں کے بعد کانٹنٹ فریکس نے خارجی حقیقت کی نئی تاویل کر کے آرٹ کے تصورات کو بالکل رکھ دیا۔ ڈاگ لاس انگلس نے اپنے مضمون (Modern art and the new physics) میں فن اور فریکس کے باہمی تعلق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جب ادب نے لاشعور کی سمت مراجعت کی، تو یہ ایک وسیع سیال، اور بے ترتیب دنیا میں داخل ہوا۔ جہاں کانٹنٹ فریکس کی بے ترتیبی عمل تخلیق (creativity) میں ایک اہم عنصر ہے۔ ایک جدید امریکی شاعر چرڈ ایبرہارٹ نے تخلیق شعر کے دوران شاعر کے ذہنی عمل کی ایک جدید سائنسی توجہ کی ہے۔ وہ نوٹس آن پوٹنٹری میں لکھتا ہے۔

• شاعری حرکی ہے، سیلاب صفت، ترکیب شعر (تخلیق)

کی جہت میں مجھے محسوس ہوتا ہے، کہ شاعر کا ذہن ایک ایسی روشنی ہے۔ جو انرجی کی غیر استدلالی شدت سے پیوستہ ہے، ویسی ہی جیسی ہمارے عہد میں کانٹنٹ فریکس میں دریافت کی گئی ہے، کنا کسی بھی سمت پھوٹ کر نکلی سکتا ہے۔

ایبرہارٹ کے اس بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعری تخلیق اپنی فطری سیاحت

کی بنا پر کسی میکانیکی سانچے میں ڈھلنے سے انکار کرتی ہے۔ یہ ہیئت کی منطقی ترکیب سازئی سے بھی کوئی مطابقت نہیں رکھتی، بلکہ یہ اگر کسی خارجی قالب میں ڈھل سکتی ہے، تو یہ اس کا داخلی پیکر ہوگا، کوئی زبردستی سے بچایا گیا پیکر نہیں۔ اقبال، جوش اور زمین بھی شعر کی خارجی ہیئت کی تعمیر منطقی اصولوں کے تحت کرتے تھے۔ وہ تخلیق کی پراسرار میت، وحشت اور غیر منطقی بالیدگی سے واقف نہ تھے۔ آڈن نے کہا ہے کہ رومانوی شعراء کی شعری ہیئت کی ایک منفرد خصوصیت یہ تھی کہ وہ اپنے متقدمین کے اس شعری رویے کے خلاف تھے جس کی رو سے وہ اپنی نظموں کو منطقی طور پر ترتیب دیتے تھے۔

ماضی میں بالعموم نظم کی تخلیق کے چند طے شدہ طریقے مروج رہے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک عام طریقہ یہ رہا ہے کہ نظم میں کسی خارجی واقعے یا کردار کی تصویر کشی کے بعد بالعموم اختتام پر داخلی رد عمل کا اظہار کیا جاتا تھا، جوش کی کئی نظمیں اس طریق کار کی مثال فراہم کرتی ہیں۔ مثلاً:

فنا شگفتہ گھٹالہ گوں شفق چو نچال

ہوا لطیف از میں نرم، آسماں سیال

یہ جاں فروز مناظر کہ دل بجاتے ہیں

بچھڑ گیا مہوں کسی سے تو کھلے جاتے ہیں

(برسات)

بڑھتا آتا ہے ابرو بار کا جوش
بچر بھی بیٹھا ہوا ہوں میں خاموش

اور یہ راز بھی نہیں کھلتا

کہ مجھے انتظار ہے کس کا

(رہودگی)

اس کے مقابلے میں، نئی شاعری میں نظم کی تعمیر کے اس میکانیکی انداز اور منطقی نتیجہ خیزی سے احتراز کیا جاتا ہے، ہوتا یہ ہے کہ خارج کی جو شے، واقعہ یا کردار شعری تجربے کو متحرک کرتا ہے۔ وہ شروع ہی سے شاعر کے داخلی رد عمل کو بھی متشکل کرتا جاتا ہے۔ اس لئے کہ داخلی رد عمل تجربے کی ہی بدلی ہوئی شکل ہے۔ مثال کے طور پر ایلینٹ کی نظم *The Love Song of J. Alfred*۔

کا ابتدائی حصہ ریمج ذیل ہے۔ نظم کے آغاز ہی سے شاعر کے داخلی تجربے کی گہری پر جھائیاں متحرک نظر آتی ہیں اور پوری نظم ایک داخلی خود کلامی میں ڈھل جاتی ہے۔ جس میں رد عمل کی تپش سے خارج اور داخل کی حدیں یکجہلتی نظر آتی ہیں۔

Let us go then, you and I,
When the evening is
- spread out against
The sky.
Like a patient etherized upon a table.

MORNING AT THE WINDOW
ایلیٹ کی ایک اور چھوٹی سی نظم
جگرے کی ترکیبی صورت گری کی ایک اچھی مثال ہے۔

I AM AWARE OF THE DAMP

SOULS OF HOUSEMAIDS

SPROUTING DESPONDENTLY

AT AREA GATES

اس نظم میں آغاز سے خاتمے تک مختلف پیکروں اور علامتوں مثلاً:

DAMP SOULS FOG, AIMLESS SMILE

SLUMS کی مدد سے میں رہنے والے لوگوں کی
بے معنی، اداس اور بوریٹ زدہ زندگی کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ اور
پوری نظم کے رگ و پے میں داخلی رد عمل لہو کی طرح جاری و ساری ہے
شہریار کی ایک نظم ٹھہرے جو ہوا نظم کی روایتی ساخت سے انحراف
کی ایک عمدہ مثال ہے، اس میں شروع ہی سے تخلیق کی پراسرار فضا
ابھرتی ہے۔ اور پوری نظم علامت اور استعارے کی مدد سے ایک
خود مکتفی اکائی کی صورت اختیار کرتی ہے۔ اس میں ہوا، دقت کی
رققار (جو تخریب و انہدام کی قوت ہے) کی علامت ہے۔

اس شہر کی روداد سنیں اور سنائیں

پلکوں سے چلو، ریت کی دیوار گرائیں

ٹھہرے جو ہوا

آنکھ میں سہمے ہوئے منظر کو دکھائیں

شبنم سے لدی شاخ کی تصویر بنائیں

نئی شعری ہیئت اس لحاظ سے بی پرائی ہیئت سے مختلف ہے کہ
اس میں براد رنگ کی THE LAST RIDE TOGETHER یا ایلٹ

کی (LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK)

کی مانند ڈرامائی خود کلامی سے کام لیا جاتا ہے، کبھی کبھی ایک سے زیادہ
کرداروں کی آوازوں کو گڈڈ کرنا یا مخلوط کیا جاتا ہے۔ جس سے خیال کا
تسل ٹوٹ جاتا ہے۔ علاوہ ازیں، مختلف قوموں کی تہذیب، انسانیت
کلچر اور مذہب سے اقتباسات کو غیر دابین کے شعری تار و پود میں منسلک
کیا جاتا ہے (جیسا کہ ایلٹ یا پائونڈ کے یہاں) یا پھر نظم میں ایسے پیکر
یا استعارے اُبھرتے ہیں، جو نہ صرف یہ کہ ایک دوسرے سے کوئی ربط
نہیں رکھتے۔ بلکہ جو تناقض یا اختلاف رکھتے ہیں، جیسا کہ افتخار جالب کی
نفیس نامرکزیت اظہار یا عادل منصوری کی منفعیل جسم پر میں
ظاہر ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ نظم کے لسانی ڈھانچے میں الٹ
پلٹ یا تغیر و تبدل کرنا پڑتا ہے، اس کی مثال کنگس کی نظم
(AMONG CRUMBLING PEOPLE) یا مغنی تبسم کی الف
میم را فراہم کرتی ہے، یہ تمام صورتیں عصری شعری ہیئت کی منفرد خصوصیات
ہیں۔ آئیے۔ ان کی تقویری سی وضاحت کریں۔ تاکہ نئی شعری ہیئت کے
حد و خال واضح ہو جائیں۔

آوازوں کو گڈڈ کر کے کلمہ مثال ایلٹ کی نظم THE LOVE

song مہیا کرتی ہے۔ اس نظم میں "و" اور "you"

کی آوازیں ایک ہی کردار یعنی شاعرانہ کردار کی مانند ہیں، لیکن بروکس
اور ویرن کا خیال ہے کہ "و" قاری یا کوئی بھی سننے والا ہے، جبے

”وہ یعنی پروفرک مخاطب کرتا ہے، کمار پاشی کی نظم ساحلوں سے
کہو۔ آوازوں اور کرداروں کو گڈمڈ کرنے کی ایک اچھی مثال ہے۔ اس میں
”میں“ کے مختلف روپ اجاگر ہوتے ہیں؛

یاد آتا ہے، اک دن کسی نے کہا تھا؛

مجھے پہن کر دور کے شہر کی اجنبی دھرتیوں میں اتر جاؤں گا۔

میں عقیدہ ہوں۔ مرجاؤں گا۔

شعر میں خیال کے ربط و تسلسل کا اختراع اب ایک مستقل شعری رویہ

بن چکا ہے اس کے دوا سباب ہیں۔ ایک، نیا شاعر عبدید مشینی تہذیب

میں اپنے حواس مثلاً: شامہ، باصرہ اور لمس کو ایک اتھل پٹھل اور

غیر یقینیت سے دوچار ہوتے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ اس لئے اس کا

جمالیاتی شعور متاثر ہوا ہے۔ دوسرے شاعر یہ حقیقت جان چکا ہے

کہ مادہ تو خیر ہے ہی، انسانی شعور بھی برقی ارتعاشات کا ناقابل شناخت

مجموعہ ہے۔ انسانی شعور کے ناقابل اعتماد ہونے کی بنا پر کوئی بھی حقیقت

وہ نہیں جو وہ نظر آرہی ہے۔ یا محسوس ہو رہی ہے۔ اس لئے شعری حقیقت

(جو حیاتی قوتوں سے اخذ نمونہ کرتی ہے۔ بھی سیال، منتشر، بے جوڑ اور التباس کا

نوعیت کی ہے۔ ہیئت کی یہ صورت شعر کو منطقی جکڑ بند یوں سے نجات

دلا کر اپنے صمیم شعری کردار یعنی خواہنا کی اور پراسرار ہیئت سے آشنا

کرتی ہے، اس کی رُو سے شعر میں بقول ایلپیٹ (LINKS IN THE CHAIN)

کو یکسر اڑا دیا جاتا ہے۔ ایلپیٹ اس کی جوازیت پیش کرتے ہوئے سینٹ

جان پرسی کے (ANABASE) کے تعارف میں لکھتا ہے۔

اس طریق کار کے اختصار کی جوازیت یہ ہے کہ میکروں کا ایک دوسرے کے بعد وارد ہونا وحشیانہ تہذیب کے ایک شدید تاثر سے مطابقت رکھتا ہے۔ اور اس پر مرتکز ہو جاتا ہے قاری کو ان میکروں کی، لمحہ بھر کے لئے ان کی جوازیت کے بارے میں سوال کئے بغیر، یکے بعد دیگرے اپنی یادداشت میں جگہ بنانے کی اجازت دینا چاہئے۔ تاکہ خاتمے پر وہ ایک کلی تاثر کو خلق کر سکیں۔

یورپی شاعری میں۔ اس نوع کی شاعری ۱۹۳۰ء سے مقبول ہونے لگی جبکہ ہربرٹ ریڈ اور ڈیوڈ گیس کوئنٹی نے سرریلیزم کے اثرات کا جائزہ لیا۔ چنانچہ ڈلن تھامس نے تاثراتی انداز میں نظمیں لکھیں اور اپنی نظموں میں خوابوں کی سی بے ربط ہیئت کو برتا، سرریلیزم کے اثرات میسرابی کے یہاں موجود ہیں۔ ہماری نئی شاعری میں اقتدار جالب اور عادل منظوری کے یہاں تاثراتی انداز کی کارفرمائی ملتی ہے، تاثریت کی رو سے خارجی حقیقت قائم بالذات نہیں رہتی۔ بلکہ شاعر کے حیاتی ادراک سے اس کی قلب ماہیت ہوتی ہے۔ اور بالکل ایک نئی حقیقت جنم لیتی ہے۔ جو بظاہر بڑی بے جوڑ اور منتشر ہوتی ہے۔ لیکن ایک باطنی ربط رکھتی ہے۔ تاثراتی تجربے بنیادی طور پر لاشعوری نوعیت کے ہوتے ہیں۔ ان تجربوں کا انکشاف فرائیڈ کے بعد یونگ نے کیا ہے، اور شاعروں کو اپنے لاشعوری دہنیوں کا سراغ مل گیا۔ انگریزی میں پائونڈ، ایٹس، ایلپٹ کے علاوہ ولیم کارلس ولیمز ویلاس سیٹونز، رابرٹ لاول، رابرٹ پن ویرن کے یہاں لاشعوری

تجربے نئی ہیئت میں نمودار ہوتے ہیں۔

مزید برآں، نئی شاعری میں لہجے کو بنیادی اہمیت دی جا رہی ہے
 لہجے کی اہمیت تو پرانی شاعری میں بھی رہی ہے، چنانچہ اقبال کی مسجد قرطبہ
 یا جوش کی نظم ملکستان کی ادائیگی یا قرأت کے دو الگ الگ لہجے آسانی سے
 پہچانے جا سکتے ہیں، اقبال کی نظم میں شاعر کا لہجہ ایک پیہر آنے متانت
 فکر مندی، گہرائی اور وقار رکھتا ہے۔ جوش کی نظم کا لہجہ کسی انقلابی کے
 لہجے کی طرح بلند آہنگ، شور آفرین اور جوشیلا ہے، سوال یہ ہے کہ
 عصری شاعری میں لہجہ بنیادی اہمیت کیوں اختیار کر گیا ہے؟ اس
 کا جواب یہ ہے کہ نئی شاعری میں لب و لہجہ تجربے کی کثیر الجہتی سے
 گہری مطابقت رکھتا ہے۔ نئی شاعری میں ابہام نے اسرار پرستی
 یا طاسم کاری کے وسیع امکانات پیدا کئے ہیں۔ چنانچہ شمس الرحمان نازکی
 یا کار پاشی اس کی زندہ مثال ہیں۔ چنانچہ نظم کے لہجے کی شناخت اس
 کے تجربے کے متنوع امکانات کی تفہیم میں معاون ثابت ہوتی ہے۔

محمود ہاشمی کے نزدیک، نظم اور نثر کے درمیان بنیادی فرق
 یا امتیاز صرف استعارے، علامت اور پیکر کے اوتاروں کا نہیں، بلکہ
 ان کے آہنگ کا ہے۔ نثر کا آہنگ مقرر اور محدود ہے، نظم یا شعر کی
 خصوصیت اور امتیاز اس کا غیر محدود، مخصوص اور منفرد آہنگ ہے۔
 ایک قابل توجہ بات یہ ہے کہ نئی شاعری نے ماقبل کے ادوار کی
 شاعری کے لہجے کی بلند آہنگی سے انحراف کر کے آہستگی کے لہجے کو قبول کیا

ہے۔ بقول وحید اختر (شاعری میں) بلند آہنگ خطیبانہ لہجے کی جگہ خود
 کلامی اور اپنے آپ میں گم شدہ افسردگی کے لہجے نے لے لی ہے۔
 نظم میں شاعر کے لہجے کی شناخت کیونکر ممکن ہے؟ اس کی
 دو صورتیں ممکن ہیں۔ اول، قاری کو یہ دیکھنا لازم ہے کہ شاعر کا اپنے
 موضوع یا تجربے کے متعلق کیا رویہ ہے۔ مثلاً کسی نظم میں شاعر نے طنز یہ
 رویہ ادا رکھا ہو۔ تو اسی کے مطابق لہجے کی دریافت و تعین ہو سکتی ہے
 دوم، تخلیق کے اندر تہہ در تہہ معانی کا احاطہ کرنے کے لئے نظم کے
 کلی وجود پر نظر رکھنا ضروری ہے، اور اس کے لہجے کا تعین وہ تجربے
 کے مختلف شیڈس اور مفاہیم کی مختلف سطحوں کی لفظ، استعارے اور
 علامت کے توسط سے، ایک کلی تاثر میں منتقل ہونے کے عمل سے کیا جاسکتا
 ہے۔ اگر نظم ہلکی پھلکی ہو۔ اور اگھرے معنی کی حامل ہو تو لہجے کا ہلکا پن
 ٹھیک رہے گا۔ اگر ہلکی پھلکی نظم کو گہرے لہجے میں پڑھا جائے، تو اس کے تجربے
 کی معقولیت کو معرین خطر میں پڑ جانے کا امکان ہے۔ لطف کی بات یہ
 ہے کہ شاعر کی اپنی تخلیق کردہ نظم کی قرأت بھی ہمیشہ قابل قبول نہیں
 ہو سکتی بالکل اسی طرح جس طرح شاعر کی اپنے اشعار سے متعلق
 تشریح بھی حروف آخر کا حکم نہیں رکھتی۔ قاری، شاعر کی غیر موجودگی
 سے فائدہ اٹھا کر، نظم کے لہجے کے تنوع کو دریافت کر سکتا ہے، اور یہ
 بات قاری اور قاری کے تعلق سے بھی صحیح ہو سکتی ہے۔
 شعر میں لغو وادین کے اقتباسات نقل کرنے سے اس کی تفہیم

میں دشواری تو پیدا ہو سکتی ہے۔ لیکن اسے معہ نہیں بناتی، جیسا کہ نئی شاعری کے بعض معترضین کا خیال ہے۔ اصل میں یہ اقتباسات شعر میں حوالے کے طور پر استعمال نہیں ہوتے اور ضروری نہیں کہ ان کے ماخذوں تک رسائی حاصل ہو۔ یہ بات مسلم ہے کہ ماخذوں کی واقفیت بہر حال مفید ہے، لیکن یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ یہ اقتباسات علیحدہ ٹکروں کی حیثیت نہیں رکھتے، بلکہ شعری ہیئت کے تار پود کا ایک ناگزیر حصہ ہیں۔ ایلپیٹ اور پافنڈ نے کثرت سے اقتباسات نقل کئے ہیں۔ اس ہیئت تبدیلی کا ایک پہلو یہ ہے کہ شاعر قدیم دیو مالاسے واقعات اور کردار منتخب کر کے اپنے تجربے میں اس طرح جذب کرتا ہے کہ ایک کلی وجود شکل پذیر ہوتا ہے۔ اور کسی تو صنیعی انداز کو روا نہیں رکھتا البتہ جن مضمونوں میں اسطور سازی کا عمل ملتا ہے ان کی تفہیم کے لئے اسطورہ کرداروں سے واقفیت ضروری ہے، راج نرائن رائے کی نظم خود کلامی میں متعل دیو مالائی کرداروں سے واقفیت ضروری ہو جاتی ہے۔

اتنے بے تاب ہو کیوں

آنکھ افق پر رکھو

کام لوہوش سے، یوں لوٹ کے دیکھانہ کرو

پوری دُش عالم اسرار میں کھو جائے گی۔

اس کے قاتل نہ بنو۔

اسی طرح ذیل کے اقتباسات دیو مالائی کرداروں کی واقفیت کے

بغیر افہام کی دشواری پیدا کرتے ہیں۔

STRANGE THAT THE SELF'S
CONTINUAUM SHOULD OUTLAST
THE VIRGIN, APNERE DITE,
AND THE MOURNING MOTHER
(KATHLEEN RAINE)

BUT ONLY THE SOUND OF
ULTIMATE DARKNESS FALLING
AND OF THE BLIND SAMSON
AT THE FAIR

(EDITH SEFWELL)

اب شعری ہیئت کی دو اور متذکرہ بالا صورتوں کا تجربہ کرنا باقی ہے
ایک یہ کہ نظم میں مختلف اور متضاد پیکروں اور استعاروں کو صف بستہ
لاکھڑا کیا جاتا ہے اور تجربے کا بظاہر کوئی باطنی رشتہ قائم ہوتا نظر نہیں
آتا۔ یہ رجحان ایک مستقل حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ GRAHAM
HOUGH کے خیال میں جدید شاعری "صرف مخالف پیکروں کے
کھیل پر انحصار رکھتی ہے۔ احمد امین، افتخار جالب، اور عادل منصوری
کی کئی نظمیں اس صورت کی نمائندگی کرتی ہیں۔ مثلاً :- عادل منصوری
کی نظم منفعل جسم پہ... کو لیجئے، یہ نظم مختلف اور متضاد پیکروں کا
ایک سیال ہجوم ہے، شاعر فاحش سے لاتعلق ہو کر خوابوں میں اپنے
دل و دماغ کی کسی بھرائی کیفیت کو پیش کرتا ہے۔ ایک نیم روشن، نیم

تاریک فضا ابھرتی ہے جس میں آڑے ترچھے خطوط لکیریں۔ دھبے
نقطے، سائے، پرچھائیاں ایک دوسرے میں گڈ مڈ ہو جاتی ہیں لیکن
اس کی کلی ہیئت کے بارے میں یہ سوچنا کہ یہ پارہ پارہ ہے۔ صحیح نہیں
اس لئے کہ بکھرے ہوئے پیکروں کا یہ اجتماع ایک مخصوص شعر ہونے
کی تخلیق کرتا ہے۔

ہاتھ ماضی کی کلی دھوپ ستم پر مردہ
ریڑھ کی ہڈی سے لیٹی ہوئی چکنی مٹی
اسینٹ رکھ دوں تو ابھی ذروں کی تقدیر کھلے

آخر میں نظم کے سانی ڈھانچے کے الٹ پلٹ اور رد و بدل کے
عمل کا جائزہ لینے کے لئے کنگس کی نظموں کا ذکر نامفید ہو گا۔ وہ اپنے
تجربوں کے منتشر وجود کو سمیٹنے کے لئے شعری ہیئت میں توڑ پھوڑ۔ یا
رد و بدل۔ گراہر سے انحراف۔ یا شکل سازی سے کام لیتا ہے۔ مثلاً اس
کی مشہور نظم BUFFALO BILL کا ایک حصہ ملاحظہ ہو۔

BUFFALO BILL

DEFUNCT

WHO USED TO

RIDE A WATER SMOOTH-SILUEV

STALLION

AND BREAK OVERTWO THREE FOUR FIVE

PIGEONS JUST LIKE

THAT
JESUS

نظم میں ہیئت کی شکل سازی اور الفاظ کی گراٹر شکن صورت
 بندی ہیئت کی تبدیلی کا پتہ دیتی ہے۔ یہ تبدیلی نظم کے موضوع کے آہنگ
 اور رفتار سے گہری مطابقت رکھتی ہے۔ اب اس کی دوسری نظم
) AMONG THE CRUMBLING PEOPLE کا ابتدائی
 حصہ دیکھئے۔

among crum-
 bling people (a
 long ruined streets
 hither and) softly
 Thither between (Tumb-
 ling)

جیسا کہ عنوان ہی سے ظاہر ہوتا ہے اس نظم میں جدید مشینی دور
 میں اکھڑتے اور گرتے انسانوں اور شہروں کے موضوع کو پیش کیا
 گیا ہے۔ اس بھیانک موضوع کو شاعر نے ہیئت شکنی اور لفظ شکنی
 اور شکل سازی کے پیچیدہ عمل سے گزار کر نئے انداز میں ابھارنے
 کی کوشش کی ہے۔ قاری شکست و ریخت کے اس بھیانک منظر کو
 نہ صرف معنوی اعتبار سے ہی، بلکہ خالص ہیئت کے تعلق سے بھی
 دیکھتا اور محسوس کرتا ہے، نظم کے کردار کی روح "ویران سڑکوں"
 میں گشت کرتی ہے، اور سڑکوں، مکانوں اور لوگوں کو ایک ایسی
 الٹ پلٹ اور افرا تفری کی حالت میں دیکھتا ہے کہ وہ
 PASH AND ROSES

الٹ کر RISH AND FOSES کا نام دیتا

ہے، الفاظ کے اس رد و بدل سے شعری کردار کے لمحاتی ذہنی تعطل اور اعصابی تناؤ آشکارا ہو جاتا ہے۔

خارجی ہیئت کی شکل سازی کے متنوع نمونے پولینر کے

CALLIGRAMMES اور KURT SCHURTTES کی کتاب

ANNA BLIMRE میں ملتے ہیں، یورپی ادب میں اس نوع کی

شاعری: جو ٹھوس شاعری سے موسوم ہوتی ہے۔ کی پرانی روایت

موجود ہے، قدیم یونانی اور چینی شاعری میں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں

سترھویں صدی میں بعض مابعد الطبعاتی شعرا مثلاً جارج ہربرٹ

نے اس قسم کے تجربے کئے ہیں۔ ایڈورڈ لوسی سمیتھ نے کنکریٹ پوٹری

کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے۔

بنیادی طور پر یہ دو غلی ہے ایہ ایک نئے اور واقف

کارانہ انداز سے ادبی مواد کو تجریدی نقش سے ہم آمیز کرنے

کی کوشش ہے۔ الفاظ تصویریں بنانے کے لئے استعمال کئے

جاتے ہیں۔ اور الفاظ تصویریں بن جاتے ہیں۔

پولینر نے اپنی کچھ نظموں کو تصویریں بنانے کی کوشش کی ہے۔ مثال

کے طور پر اس نے بارش میں بارش کو پانچ عموری بہرتی پکروں کی شکل

میں پیش کیا ہے۔ چونکہ اس نوع کی شاعری ہیئت کے لاشوری

تصور کو پس پشت ڈال کر تغیر و ساخت کی ارادی سعی و محنت سے

وجود پذیر ہوتی ہے۔ اس لئے یہ عام طور پر قابل قبول ثابت نہ ہو سکی۔
اردو میں اس قسم کے چند ہی تجربے دیکھنے میں آئے ہیں۔ رفت مروت کی انہی یاد
اس کی ایک مثال ہے۔



نہاں بار میں دوزخ میں تپ کے نکھرے ہوں
نہاں بار میں بہشت سے لوٹ آیا ہوں

مگر ملی نہ مجھے منزل سکون حیات
مگر ملی نہ مجھے کرب آگہی سے نجات ...

بھٹک رہا ہوں شکم میں غذا

سے نغمہ سحر

نئی نظموں میں ہیئت کے ان تجربوں کے پیش نظر، بعض حلقوں
کی جانب سے افہام و تفہیم کا مسئلہ کھڑا کرنے کی وجہ سمجھ میں آ سکتی ہے
اردو نظم کی سو برس سے زیادہ تاریخ پر نظر ڈالئے تو کئی اعلیٰ پائے کی
نظمیں نظر آتی ہیں۔ چنانچہ حالی کی برکھارت، شبلی کی حادثہ کانپور شرق
قدوائی کی عالم خیال، وحید الدین سلیم کی آریوں کی پہلی آمد ہندوستان

میں چکیت کی خاک ہند، اقبال کی مسجد قرطبہ، جوش کی شکست زندا
 کا خواب، سیاب کی تاج، مجاز کی آوارہ، سردار جعفری کی پتھر کی دیوار
 ساحر لدھیانوی کی مفاہمت، مخدوم کی چارہ گر، جاں نثار اختر کی خاک دل
 فیض کی چند روز اور۔ اور اختر الایمان کی ایک لڑکا بلاشبہ اعلیٰ
 پائے کی نظمیں ہیں۔ لیکن یہ امر قابل توجہ ہے کہ یہ سب کی سب نظمیں ہیئت
 شکست کی نہیں۔ بلکہ ہیئت سازی کی روشن مثالیں ہیں۔ وہ قاری
 جو ان نظموں سے مانوس ہے، نئی نظموں کی غیر منطقی ہیئت کو دیکھ کر اپنی
 بے بسی اور بوکھلاہٹ کا اظہار کرے، تو تعجب خیز نہیں۔ متذکرہ بالا
 نظموں میں بلا تخصیص موضوع تدریجی ارتقار اور تکمیلیت سے متصف ہے
 اور ابہام سے شعور ہی گریز کو روا رکھتا ہے۔ لیکن نئی نظموں میں موضوع کا
 انتشار اور غیر تکمیلیت ہی نہیں بلکہ موضوع کے اخراج کا احساس ہوتا
 ہے اور ابہام کو بنیادی شعری لازمے کی حیثیت حاصل ہے۔ اس لئے نئی
 نظم کی تفہیم کے ضمن میں یہ سوچنا صحیح نہیں کہ یہ ایک مصری کی ڈلی ہے
 جو خود بخود من میں تحلیل ہو جائے گی۔ اس کے برعکس ایک لحاظ سے یسنگ
 فارا سے ہیرا بردار کرنے کے عمل کی متقاضی ہے۔ اعلیٰ قسم کی شاعری برہنہ
 گفتاری سے اجتناب کر کے اپنے تجربات کو مترپروں میں مستور رکھتی
 ہے۔ گوئے۔ شیکسپیر اور غالب کی تخلیقات کی متعدد شرحیں اور
 شرحوں پر شرحیں کیا معنی رکھتی ہیں؟ ہر نئے دور میں سچے شاعر کا شعری
 مذاق اور قوت انکشاف شدید اور تیز ہوتی ہے۔ اس کے برعکس لوگ
 تخلیق کی پراسرار دنیا میں بارپانے کے لئے روایتی اصولوں اور رویوں
 کو اپنا رہنما بناتے ہیں، نتیجہ یہ ہے کہ وہ باریاب نہیں ہو پاتے، اور ان

کارڈ عمل موافق نہیں ہوتا۔ بلکہ مخاصمانہ ہوتا ہے شیکسپیر ڈرامٹن بلیک، کیٹس، ایلین اور غالب کے زمانے کے قارئین کا یہی رویہ رہا ہے۔ اسی قسم کی صورت حال کا کم و بیش عصری شعراء کو بھی سامنا ہے لیکن ہر دور رفتہ کی طرح عصر حاضر میں بھی ایسے ذی شعور لوگ ہیں (تعداد میں کم ہی سہی) جو عصری آگہی رکھتے ہیں۔ اور نئی شاعری کی روح میں اتارنے کی خواہش رکھتے ہیں۔

شعر میں شکل پسندی کی جواز بیت کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ اس میں نثر کے مقابلے میں، حدود و اختصار و ایجاز روا رکھا جاتا ہے، اور لفظ کے انسلالاتی امکانات کو تحریک دی جاتی ہے۔ زبان کا یہی مخصوص برتاؤ شعر کو نثر پر تفوق کا ضامن بن جاتا ہے۔ اور اسی سے اس کی جمالیاتی قدر کی تشکیل ہوتی ہے۔ لہذا شعر اسلوب کا ابہام یا مشکل پسندی اس کا عیب نہیں۔ بلکہ اس کی خوبی ہے اور ایک ایسی خوبی، جو شعر کی تخلیق کو بقول میکولن "کثیر الجہت معانی" کی حامل بناتی ہے۔

عصری شاعری میں مشکل پسندی کی دو صورتیں نظر آتی ہیں۔ اول وہ مشکل پسندی جو مروجہ لسانی ڈھانچے کی توڑ پھوڑ کے نتیجے میں عمل میں آتی ہے۔ اس کی نمائندگی افتخار غالب اور عادل منصور کر رہے ہیں ان کی نظموں میں متضاد پسکروں کا استعمال اور ہر پسکر کے انفرادی وجود کے منوانے پر اصرار ان کو ایک انفرادی منطق سے آشنا کرتا ہے، ان نظموں کے تجربے میں قاری کی شرکت ممنوع نہیں، بلکہ مشروط ضرور ہے۔ اور شرط

صرف یہ ہے کہ قاری ان تمام دشواریوں کو، اپنی ریاضت، تجسس اور
ذوق کی مدد سے حل کرنے کو تیار ہو، جو تخلیق کی تفہیم کے راستے میں
پیش آتی ہیں۔ کلینتھ بروکس نے ٹھیک کہا ہے۔

جدید شاعر نے بہتری یا خرابی کے طور پر۔ ذمہ داری کا بوجھ قاری پر
ڈال دیا ہے، قاری کو لہجے کی تبدیلیوں۔ طنزیہ اظہارات اور راست نیائی
کے بجائے تلامذہ کے لئے ہوشیار رہنا چاہئے۔
ایک مثال ملاحظہ ہوئے یہ عادل منعموری کی نظم سے لی گئی ہے۔

ابھی نہ جاؤ۔

کہ آسماں کا زوال اسقاطِ پسلیوں میں

پرانے سورج میں بے ارادہ

ثبات اثبات کھانستے ہیں

(سیاہ لمحے پکارتے ہیں)

مشکل پسندی کی دوسری صورت قاضی سلیم، باقر مہدی شمس الرحمن
فاروقی، شہریار، کمار پاشی اور بلراج کو مل کے یہاں ملتی ہے، ان شعراء
کے یہاں مکمل ہیئت شکنی کے بجائے ہیئت کی گہری تبدیلیوں کا احساس
ملتا ہے۔ یہ تبدیلیاں روایت سے مکمل انحراف نہ کرنے کے باوجود روایتی
سانچوں کے انہدام پر ڈال ہیں۔ اور ہیئت کی مشکل پسندی کا باعث
 بنتی ہیں۔

یہ مشکل پسندی بہت حد تک ابہام کی پیدہ کردہ ہے۔ جو جدید

دور میں خاص طور پر نفسیاتی تجربات کے اظہار کا لامحالہ وسیلہ بن چکا ہے۔ مثال کے طور پر شمس الرحمن فاروقی کی ایک نظم کا یہ حصہ ملاحظہ ہو۔

انار میں جو قید تھا۔ جو ذرہ ذرہ صید تھا۔
وہ جن ابل پڑا

سیا ہیاں، سفید، سرخ نیلگوں طور سے چمک اٹھے
مگر نہ جانے پھر کدھر طور اڑ گئے۔

(شیمہ ساعت کا غبار)

مشکل پسندی کے بڑھتے ہوئے رجحان کے ساتھ ساتھ سہل پسندی کا رجحان بھی فروغ پا رہا ہے۔ یورپی شاعری میں ایلٹ اور پاونڈ کی مشکل پسندی کے خلاف رد عمل کے طور پر ایک ایسے اسلوب کو اہمیت دی جانے لگی ہے۔ جو بوجھل تراکیب لفظی مرکبات اور تہہ دار علامیت سے عاری ہو۔ اور جس میں روزمرہ کی زبان سیدھے سادھے انداز سے استعمال کی گئی ہو۔ رچرڈ ولبر کی شاعری سہل پسندی کے رجحان کی ایک عمدہ مثال ہے، وہ روزمرہ کے الفاظ انتہائی بے تکلفی سے مکالماتی انداز میں استعمال کرتے ہیں۔ ان کی ایک نظم میوزیم پیس کا آخری بند درج ذیل ہے۔ نظم میں موجودہ سائنسی عہد میں کلاسیکی ہارٹ کی قدر و قیمت کے زوال کو موضوع بنایا گیا ہے۔

Edgar Degas purchased once
A fine El, Greco which he kept

Against the wall beside the bed
to hang his pants on which he slept.

اردو میں محمد علوی اس اسلوب کی مثال فراہم کرتے ہیں۔ وہ
روزمرہ میں استعمال ہونے والی آسان زبان کو ہلکے پھلکے طنز کے ساتھ
استعمال کرتے ہیں۔ احمد قاری ذہنی ریاضت سے نچکا جاتا ہے۔

کیبیت

شعری مجموعے

تراشیدہ	شاذ تمکنت	مچھلی کمان، حیدرآباد
حرفِ معیر	بانی	۱۶/۲۶ راجندرنگر، نئی دہلی
رائیگاں	بشر نواز	دکن پبلشرز، اورنگ آباد
ما بھئی دھیرے چل	مصور سبزواری	نازش یک سنٹر، ترکمان گیٹ دہلی
ساعتوں کا سمندر	قیصر شمیم	سپرنا، شب پورہ، ۱ ہوٹل ۲۵
لامکان	غلام مرتضیٰ راہی	نصرت پبلشرز، لکھنؤ ۳
گرد و کا درد	کیف احمد صدیقی	نمائندہ کتاب گھر، سیٹاپورہ (یو۔ پی۔)
تمنا کا دوسرا قدم	صہباجید	نیو لٹریچر، بستی نظام الدین، نئی دہلی
۱۹۶۷ء کی منتخب شاعری مرتبین :-		

راج نرائن راز	نازش یک سنٹر، پچانک تیلیاں، دہلی
کمار پاشی	
۱۹۶۹ء کی منتخب شاعری مرتبین :-	

کامپاشی / پریم گوپال متل پی۔ کے۔ پبلیکیشنز، قرون بدغنی دہلی

۱۹۷۰ء کی منتخب شاعری مرتبین :-

سفر مدام سفر	کمار پاشی / پریم گوپال متل	پی. کے، پبلیکیشنز، دریا گنج، دہلی
نجات سے پہلے	قاصی سلیم	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
سورج کا شہر	شہاب جعفری	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
لفظوں کا پل	ندا فاضلی	ممتازہ دارالشعر، ماڈل ٹاؤن، دہلی
سیہ بر سفید	محمود سعیدی	تیورنٹرس پبلیکیشنز، بمبئی ۹
آواز کا جسم	محمود سعیدی	نازش بک سنٹر، ترکمان گیٹ، دہلی
نیا عہد نامہ	خلیل الرحمن اعظمی	پی. کے، پبلیکیشنز، دریا گنج، دہلی
نبت لمحات	اختر الایمان	انڈین بک ہاؤس، علی گڑھ
زہر حیات	زاہدہ زیدی	مکتبہ جامعہ لمٹڈ، بمبئی ۳
آخری دن کی تلاش	محمد علوی	ذاکر باغ، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ
نغمہ شب	اختر بستیوی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
ٹوٹے ٹیشے کی آخری نطیں	باقر مہدی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
شب گشت	عمیق حنفی	گوشہ ادب، بمبئی ۱۱
گنج سوختہ	شمس الرحمن فاروقی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
نئے نام	مرتبین :-	

شمس الرحمن فاروقی
شب خون کتاب گھر، الہ آباد

پی. کے، پبلیکیشنز، نئی دہلی

ہامد حسین حامد

کمار پاشی

دلاس یا ترا

سرابوں کے سفیر مرتبین :-

سر اہوں کے سفیر	عقیل شاداد	مولانا آزاد لائبریری برٹارن پورٹو
خشت دیوار	ظفر غوری	مکتبہ صبا۔ معظم جاہی مارکیٹ، حیدرآباد
ساتواں در	زبیر رضوی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
رطب و یابس	شہریار	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
جذبہ و آواز	ظفر اقبال	ورثا پبلیکیشنز، نیوراجنڈہ گزٹی دہلی
برگ آوارہ	من مومن تلخ	شالیمار ۲۸۷ پی، ملک پیٹ حیدرآباد
خواب تماشا	غور رشید احمد جامی	نارٹس بک سنٹر، پھانک تیلیاں برکمان
چاندنی اسارہ کی	کمار پاشی	۱۶/۱۷ ویں سٹریٹ ایکشن ایریا، نئی دہلی
تیکھی غزلیں	راج نرائن رائے	فن کدہ، بھوپالی گیٹ، سیورہ بھوپال
پانی کی زبان	منظفر حنفی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
گرمی اندیشہ	منظفر حنفی	
رشتہ دل	صغیر احمد صوفی	
نبیا عہد نامہ	بدراج کومل	
پرانے موسموں کی آواز	خلیل الرحمن اعظمی	
اسم اعظم	کمار پاشی	
ذوق سفر	شہریار	
اکائی	غلام ربانی تاباں	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی
خالی مکان	بشیر بدر	کالج اینڈ یونیورسٹی بک سٹال علی گڑھ
کالے کاغذ کی نظمیں	محمد علوی	مکتبہ سوغات، بنگلور
ہر ہر دنیا گہری	باقر حمیدی	گوشہ ادب آرکیڈیا بلڈنگ، ممبئی ۷
	زبیر رضوی	

تثلیث حیات پر ویز شادی

✓ زخم تنہا

مظہر امام

کرشن موہن

شبہم شبنم

کرشن موہن

دل ناداں

کرشن موہن

غزال

آزاد گلاٹ

جسموں کا بن باس

منیب الرحمن

بازدید

وحید اختر

پتھروں کا معنی

صبا جالشی

صحرا صحرا

کرشن موہن

شیرازہ مرزاں

کرامت علی کرامت

شعاعوں کی سلیب

سلیمان ادیب

پاس گریباں

مرتبین :-

گلوب

سید احمد شمیم

آزاد کتاب گھر، جمشید پور

شمس فریدی

حسن نعیم

اشعار

ناصر شہزاد

چاندنی کی پتیاں

عزیز قیسی

آئینہ در آئینہ

وارث کرمانی

نارسیدہ

گوپال متل

صحرا میں اذان

نازش پرتاب گڈھی

لکیریں

اڑلیہ اردو پبلشرز دیوان بازار کنگ

انڈین اکاڈمی، ۲۹ نریندر پلس، نئی دہلی

انڈین اکاڈمی، ۲۹ نریندر پلس، نئی دہلی

پی. کے. پبلیکیشنز، دریا گنج دہلی

انجن ترقی اردو، علی گڑھ

اردو کتاب گھر، علی گڑھ

کتاب گھر، علی گڑھ

شب خون کتاب گھر، الہ آباد

شاخار پبلیکیشنز، کنگ

انجن ترقی اردو، حیدر آباد

شالیمار پبلیکیشنز، ملک بیٹھ، حیدر آباد

مکتبہ جدید میلوڈ روڈ، لاہور

مکتبہ صبا، حیدر آباد

والش محل، امین اللہ پارک، بکھنؤ

مکتبہ تحریک، الفارمی مارکیٹ، دہلی

بزم اردو، بیگم وارڈ، پرتاب گڈھ

نئی نظم کا سفر

یادیں

تنقید

لفظ و معنی

جدیدیت اور ادب

شعر، غیر شعر اور نثر

مرتبہ خلیل الرحمن اعظمی

اختر الایمان

مکتبہ جامعہ لمٹسڈ، نئی دہلی

مکتبہ جامعہ لمٹسڈ بمبئی

شمس الرحمن فاروقی

مرتبہ آل احمد سرور

شمس الرحمن فاروقی

شب خون کتاب گھر، الہ آباد

شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

شب خون کتاب گھر، الہ آباد

رسائل

ماہنامہ شب خون

ماہنامہ آج کل

ماہنامہ آہنگ

شاعر

پیکر

کتاب

تحریک

ماہی شعر و حکمت

ماہنامہ تلاش

دو ماہی محور

(فائل)

"

"

"

"

"

"

"

"

"

الہ آباد

نئی دہلی

گیا

بمبئی

حیدر آباد

لکھنؤ

دہلی

حیدر آباد

دہلی

دہلی

نئی قدریں شاعر نمبر حیدرآباد (پاکستان)

نیادور

کراچی

سہ ماہی سطور

علی گڑھ میگزین (۱۹۷۰) شاعرہ خصوصی علی گڑھ

سہ ماہی اردو ادب (۱۹۷۶) تخلیق نمبر علی گڑھ

Criticism

Climate of violence By Wallace Fowlie

An Alison Press Book London 1964

Art, Affluence and Alienation By Roy Mac Mullen

Pall Mall Press 1968

The creative Experiment By C.M. Bowra

Macmillan London 1969

Selected Essays By T. S. Eliot

Faber and Faber Ltd, London

The modern writer and His world By G.S. Fraser

Andre Deutsch London 1964

Shaping Joy By Cleanth Brooks

Methuen and Co, London 1971

Image and Experience By Graham Hough

Gerald Duckworth, London 1960

Modern Poets on Modern Poetry Edited by
James Scully Collins London 1969

The Tenth Muse Herbert Read
Routledge and Kegan Paul

The Poetic Image By C. Day Lewis
Jonathan Cape, London 1947

Seven Types of Ambiguity By William Empson
Chatto and Windus, London 1930

Axel's Castles By Edmund Wilson
Charles Scribner's Sons, New York

Samuel Beckett - Poet and Critic By Lawrence E. Harvey
Princeton, New Jersey 1970

Understanding Poetry By Brooks and Warren

The Well wrought-Urn By Cleanth Brooks

Contemporary American Poetry By Ralph J. Mills
Random House, New York.

Civilization

and its Discontents By Freud

The Interpretation of Dreams By Freud
Allen and Unwin, London

Psychology of the Unconscious By G.G. Jung

Kegan Paul, London 1921

Contributions to Analytical Psychology G.G. Jung

Kegan Paul, London 1948

Physics and Philosophy By ^{Sir} James Jeans

C. V. P. 1942

Philosophical Aspects of Modern Science

By C. E. M. Joad.

Allin and Unwin 1922

Physics and Philosophy By Bertrand Russell

C. V. P. 1946

Science and Modern World By Alfred North

C. V. P. 1927

Science and History By Ernest Cuneo

The case for Modern Man By Charles Frankel

Automation and the future of Man By S. Damskyanski

American youth Culture By Ernst. A. Smith

Existentialism and Religious Belief By David E. Robert

Guide to Modern thought By C. E. M. Joad

Faber and Faber Ltd, London

Inter Group Conflicts in India By Dr. P. L. Vidyarthi

Colliding Generations By F. Van Pee 1970
 Navachetna, Prakasham, Varanasi

Man the Peculiar Animal By R. J. Harrison
 Penguins Books London 1958

Revolt of the Masses By Gasset
 Encounter Jan 1966

American Review July 1969

- زبیر زیدی ۱۳۸، ۱۵۲، ۱۷۹، ۲۷۲
 زبیر رضوی ۱۷۳، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۸
 زبیری جعفر ۱۰۵
 زیب غوری ۱۹۲، ۲۷۶
 زاہد زیدی ۱۸۲، ۲۷۰
 ساحر لدھیانوی ۱۷۵، ۲۹۳
 سارتر زین پال ۲۳، ۲۵، ۲۷، ۱۳۱
 ساغر نظامی ۳۲، ۱۳۶
 ساقی فاروقی ۲۲، ۱۵۹، ۱۸۲، ۲۰۷، ۲۵۷
 سٹون ایڈمک ۲۸۸
 سٹیونز ویلاس ۲۸۲
 سٹرنی مرطلپ ۱۶۹
 سردار جعفری ۲۲، ۳۸، ۹۷، ۱۰۹، ۱۳۱، ۱۹۳
 سردار جہاں آبادی ۱۰۵، ۱۴۸، ۱۷۵
 مر سید احمد خان ۵۲، ۸۳، ۲۶۲
 سردش رفعت ۲۹۲
 سقراط ۷۲
 سلام مہلی شہری ۱۷۳
 سلطان اختر ۱۶۶، ۲۷۲
 سلیم احمد ۱۲۲، ۱۷۵
 سلیم پانی پتی وحید الدین ۵۵، ۱۰۵، ۱۶۸، ۲۹۲
 سلیمان اریب ۱۷۲
 سمیتہ اے ارنلٹ ۷۶
 سچر ڈس۔ آئی۔ اے۔ ۷۰
 سچن راجی ۲۰۱
 رسل برنڈ ۷۳
 رشید احمد صدیقی ۲۵۰
 رند نواب مید محمد خان ۲۸۰
 ڈاگ لاس انگس
 ڈیکارٹ رنے ۷۳
 ڈی لائبر ڈالٹر ۱۲۲، ۱۲۳
 ڈیکارڈیانسکی لیس ۶۶
 بین النہو
 راشدن۔ م۔ ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۷۷
 رابرٹس ڈیوڈ سالی ۷۶
 راج نرائن رائے ۱۵۱، ۱۶۴، ۲۵۷
 رام موہن رائے راجہ ۸۳
 ردھکے، تھیوڈور ۲۰۷
 روسو ۸۳
 ردف فلتش ۱۳۱
 ریڈ ہربرٹ ۳۰۷، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹
 ریکے ہرائٹر میرایا ۱۵۰، ۱۵۱
 رین، مکتلین ۲۸۸
 رین بو آر تھر ۳۳، ۲۶۵
 رین سم، جان گرو ۱۰۳
 زاہد ڈار

